زراعـــة التحـــدي

فرقة مسرح الخليج العربي في أربعين عاماً

د.محمد حسن عبدالله

لوحة الغلاف للفنان (فاروق حسني)

أشرف على طباعة هذا الكتاب وراجعه

الأستاذ عبدالعزيز السريع

وساعده

محمود إبراهيم إسماعيل

الصف والإخراج والتنفيذ

محمد العلي

أحمد متولي **حمدان علي عليو**

الناشر : فرقة مسرح الخليج العربي

الكويت ص.ب 4248 الصفاة

الكــويت

2004

تقـــديـــم....

من حسن الطالع الذي لا زمني في فترة دراستي في جامعة الكويت أنني تتلمذت على علم من أعلام الثقافة العربية الحديثة هو الدكتور محمد حسن عبدالله، ولم يكن الدكتور مجرد ملقن لمعلومات تتاهت إليه في سنوات تحصيله بل كان مدرباً لعقولنا على التساؤل المشروع، وعن حقنا في محاكمة المسلمات، وهزّ ما رسخ في الأذهان، وبذلك أعاد تكوين حساسيتنا وتذوقنا فأصبحنا أقدر على رؤية الخبيء وعلى ملامسة الهارب.

وخلال سنوات كانت نفوسنا تزداد شفافية، وعقولنا تكتسب مساحات جديدة من المعرفة النقدية، وتعرفنا من خلاله على المنهج العلمي في البحث، وطرائق العمل المنظمة. ولم يرد الدكتور محمد حسن أن تنحصر حدود عمله في طلبته القلائل بقسم اللغة العربية بل طمح إلى أن يتسع حراكه الثقافي ليشمل الوضع الثقافي في الكويت بعامة، وكانت الثقافة الحديثة في الكويت ما تزال طرية العود، تخطو خطواتها الأولى بتثاقل وتعثر، وكانت بحاجة ماسة إلى من يلقي الضوء على مسيرتها، ويقيّم إنجازاتها، ويضع لها الصوى، ويحدد لها المعالم.

وتطوع الدكتور محمد حسن للقيام بهذه المهمة الشاقة خدمة لوطن عزيز على قلبه، ولم تكن الأرض أمامه ممهدة، بل كان عليه أن يعمل بمفرده في حقل بكر خلا من الحدود والمعالم، ونهض بهذا العبء بهمة وإخلاص واستطاع خلال سنوات أن ينشئ ديوان الثقافة الكويتية الحديثة بمختلف تجلياتها، وأن يؤسس ذاكرة راسخة للوعي الثقافي في الكويت.

وكما تتلمذنا على الدكتور محمد حسن في كلية الآداب، تتلمذنا عليه في كتبه التي أصدرها في الكويت وأصبحت معلماً من معالم نهضتها الثقافية.

وكل مهتم بالشأن الثقافي في هذا البلد سيقف طويلاً أمام عمله الفذّ الرائد الذي صدر عام ١٩٧٣ عن رابطة الأدباء بعنوان: «الحركة الأدبية والفكرية في الكويت» هذا الكتاب الذي قدّم مسحاً شاملاً للإبداع الأدبي والفكري في الكويت في مختلف أشكاله، وأعطى تقييماً علمياً له، والذي أصبح مرجعاً أساسياً لكل من يرغب في التعرف إلى الوجه الثقافي للكويت المعاصرة.

ولم يكتف الدكتور بهذه الإضاءة الشاملة للحركة الثقافية بل أراد أن يركز الضوء الفاحص على بعض فروعها وآلياتها، لتكون عوناً لمن يريد التعمق في الرؤية والمعرفة، فأصدر عام ١٩٧٤ كتابه القيم «الصحافة الكويتية في ربع قرن» ليتابع مسيرة الصحافة الكويتية الوليدة وهي تكابد آلام المخاض والولادة، وتصبح مرآة للواقع الكويتي والعربي بكل تجاذباته.

ولم يبخل الدكتور محمد حسن على المسرح الكويتي - وكان ما يزال يبحث عن طريقه وشخصيته - في أن يساعده لتلمس خطواته الصحيحة وفي معرفة الشوط الذي قطعه بإخفاقاته ونجاحاته، والأهداف التي عليه أن يسعى إليها، فكان أن أصدر عام ١٩٧٩ كتابه عن فقيد الحركة المسرحية الكويتية والعربية «صقر الرشود مبدع الرؤية الثانية» فضلاً عن كتابه الشامل «الحركة المسرحية في الكويت» الذي أصدره مسرح الخليج العربي في طبعتين الأولى كانت عام ١٩٧٦ مستلاً من كتابه التأسيسي الحركة الفكرية والأدبية في الكويت والثانية مزيدة ومنقحة عام ١٩٨٦، هذا بالإضافة إلى كتب أخرى عن الشعر وعن المسرح والأدب وعن الكويت بشكل عام.

وحين قرر مجلس إدارة مسرح الخليج العربي إقامة احتفالية بمناسبة مرور أربعين عاماً على تأسيس الفرقة كان اسم الدكتور محمد حسن عبدالله بارزاً في ذاكرتنا، وهو الحاضر بشخصه وبفكره في كثير من مناسبات الفرقة، فقررنا أن نستلّ ما سطره عن فرقة مسرح الخليج العربي من كتابه «الحركة المسرحية في

الكويت» وأن نلتمس منه إكمال هذا الجزء بحيث يواكب مسيرة الفرقة حتى عام ٢٠٠٣، وكانت استجابة الدكتور للطلب سريعة وحماسية - كعادته دائماً - وغمرنا بكرمه عندما اعتبر فرقة مسرح الخليج العربي من الفرق الرائدة في الحركة المسرحية الكويتية بل والعربية، وأدهشنا بسرعة إنجازه للكتاب الذي أطلق عليه عنوان «زراعة التحدي».

وإذا كنت أتهيب - وأنا تلميذ من تلاميذ هذا الشيخ الجليل - أن أكتب مقدمة لكتابه فإنني أستميحه عذراً بأن ما يسمح به الوجدان من بيان ليس إلا نفحة من نفحاته، وقطرة من مُزنه التي ما تزال تهل علينا ديمها وهو بعيد عنا - مكاناً.

ومن واجبي وقد نعمت على مدى عقود عديدة بإلهامات أستاذي الكبير أن أقدم خالص الشكر لهذا العطاء الجديد الذي يرسّخ صورته في أذهاننا ناقداً كبيراً وأخاً عزيزاً قريباً من شغاف القلب ومن أغوار النفس. وإذ أشكر الإخوة الذين راجعوا الطباعة ليظهر هذا العمل بالصورة التي ترضي المبدع وتقرّ بها عيون القراء ونفوسهم، أدعو البارئ أن يضفي على أستاذنا الجليل فسحة من العمر ونصيباً من العافية ليمتعنا بروائع قلمه.

إنه سميع مجيب،،،

منقذ السريع

رئيس مجلس الإدارة

قبـــل رفــع الستــار

هذا الكتاب طرف في قصة درامية يُمثل مسرح الخليج العربي طرفها الآخر، وقد جرت وقائع هذه القصة في ثلاثة فصول- بداية ووسط ونهاية- كما أوصى "أرسطو"، امتد فيها حدث واحد كما أراد المنظّر الإغريقي، ولكن القصة لم تحقق له ما أراد من وحدتي الزمان والمكان، وإن ظل مبدأ "التطهير" - التعليمي التربوي - شاغلا بحكم المهنة.

أساس هذا الكتاب ومبتدؤه فصلان أحدهما توثيقي والآخر تحليلي، جاءا في سياق كتاب "الحركة الأدبية والفكرية في الكويت"، الذي نشر عام ١٩٧٤ وكان يمثل الكتابة المنهجية الأولى في الموضوع، وكان - من الطبيعي - أن يحظى المسرح في الكويت بقدر عظيم من عناية البحث، إذ كان أقوى الظواهر الثقافية وأزهاها ذلك الوقت. بعد صدور الكتاب، وكان ضخماً مثقلاً بتأسيسات مختلفة وظواهر ثقافية متعددة، اقترحت عليّ فرقة مسرح الخليج العربي أن نقوم بإصدار فصلي المسرح، المتباعدين في أصل "الحركة الأدبية"، متعاقبين في كتاب خاص بالمسرح، وتغيير العنوان بما يناسب ذلك. بقصد تسهيل تداول ما يتعلق بالمسرح خاصة، ولأن حاجة الفرق المسرحية الكويتية التي نشطت خارج حدود الكويت، وحدود الخليج، تتطلب وجود مثل هذا الكتاب. وقد وافقت على ما عرضه الأستاذ عبد العزيز السريع الذي أكن له تقديراً شخصياً وأدبياً عالياً، وهكذا صدر كتاب "الحركة المسرحية في الكويت" عام ١٩٧٥ على نفقة مسرح الخليج العربي، وبرعايته، لصالح الفرق المسرحية في

الكويت دون تفريق، وبهذا انتهى الفصل الأول، المؤسس على وجود حدث واقعي ماثل في "الحركة الأدبية". وقد ظلت تلك الطبعة الأولى من "الحركة المسرحية" تلبي الحاجة إليها، كما تتابعت بعدها دراسات أخرى، وبعد عشر سنوات - وكنت لا أزال أعمل بجامعة الكويت- حدثني الأستاذ عبد العزيز السريع عن الرغبة في إصدار طبعة جديدة، تود الفرقة إصدارها بمناسبة مرور ربع قرن على استقلال الكويت (١٩٨٦) وكان طبيعيا أن أستجيب، وأن أضيف إلى الطبعة الأولى تعريفا وتحليلا لما استجد في مضمار النشاط المسرحي من مؤسسات، واتجاهات، ومواهب، ونصوص، بدافع الحرص على أن يظل كتابي حاضرا، وليس وثيقة "تاريخية" تعرّف بحقبة عبرت، على أهمية هذا في ذاته. وهكذا صدرت طبعة جديدة، توصف عادة بأنها مزيدة منقحة، هي بمثابة الفصل الثاني من دراما التفاعل بين فرقة مسرح الخليج العربي، وهذا الكتاب.

إننا الآن نعيش الفصل الثالث، الأخير، ولابد أن يحتوي على تغيرات مثيرة كما هو عرف المسرحيات ذات الثلاثة الفصول. وقد حدث هذا بمبادرة من الأستاذ منقذ عبد العزيز السريع - رئيس مجلس إدارة مسرح الخليج العربي. ولم يتوقف طلبه عند إصدار طبعة ثالثة في ذات الاتجاه لتحقيق ذات الأهداف، وإنما أراد استخلاص ما يخص فرقة مسرح الخليج العربي، ليكون الكتاب في صورته المستأنفة، خالصا لها.

وهنا ألاحظ اختلاف مطالب الفرقة في زمن "الابن" عنها في زمن الأب، ومن الممكن إسناد هذا التغير لفعل الزمن، واتساع الظاهرة، ومنطق المنافسة، وتشعب الاتجاهات بما يثقل كاهل كتاب محدد بصفحاته، ولكني أضيف أمراً أراه مهماً، فالأستاذ منقذ، المتخرج في قسم اللغة العربية وآدابها، بجامعة الكويت، وجد موهبته في مجال الإخراج المسرحي، وليس التأليف الذي حقق فيه والده وجوده الثقافي والفني، ولعله باختلاف الممارسة الفنية تختلف الرؤية، وتختلف الأهداف، وإذا كنا نعرف- عالميا وعربيا - أن عدداً من النصوص المسرحية المشهود لها قد أخضعت لتعديلات يمكن أن توصف بأنها حادة، حين وضعت بتصرف المخرج، فأعتقد أن كتابي كان "نصا"، تعامل

معه الكاتب (عبد العزيز السريع) بأمانة الموثق وصدق الشاهد فحافظ عليه كما هو، ثم جاء المخرج (منقذ) فمارس شجاعة الحذف والإضافة بحيث يصب في غاية رتب لها قبل بدء العرض!!.

هذا – إذاً– تعديل يمسّ محتوى الكتاب، ومنهجه، فبعد استبعاد مالا يتصل بنشاط مسرح الخليج العربي مباشرة لابد أن تمهد الأرض لاستنبات هذا المسرح في مناخه الثقافي العام، لأنه لا يتصور أن ينشأ من فراغ أو في فراغ، كما لا يمكنه أن ينمو وحيداً أو منفردًا في عزلة عن أنساق الحياة العامة والثقافية التي كانت تحكم تلك الحقبة الزمنية، وكما مهدت الأرض لابد من رعاية "الأزهار" الجديدة أو الكتيبة المستمرة التي حملت لواء العمل بعد الجيل المؤسس، وهذا شرط لتقديم صورة تريد أن تكون شاملة، على أنني أضفت فصلا قصيراً عن الإخراج المسرحي عند صقر الرشود، كنت قد نشرته بمجلة البيان في عددها الخاص الذي صدر في أعقاب رحيله (عدد إبريل ١٩٧٩) وذلك لعدة اعتبارات منها ندرة الاهتمام بفن الإخراج في الدراسات التي تعرض لفكرة المسرح من حيث هو فن، وأن هذا الفصل يكشف عن جذور العلاقة وحميميتها بين رفيقين (الرشود والسريع) لم يفترقا سيرة وفنا إلى اليوم على الرغم من رحيل الرشود منذ ربع قرن، كما أن هذا الفصل -على إيجازه – سيبرهن على مدى التداخل والتكامل بين عمل المؤلف (السريع) والمخرج (الرشود) حين يتوحدان روحاً وفكراً ورؤيةً في عمل يمر بمرحلتين يفترض أن بينهما تبايناً أو انفصالاً أو اختلافاً في مستوى الارتسام وتسلسل التداعيات، ولكن هذه "الحالة" الخاصة جداً كانت تصل إلى تماهي ما بين التأليف والإخراج من فروق في العمليات الذهنية والتصورات، وهذا – لعله – ما أغراهما بالتأليف المشترك، وإذا لم يقبل العرف الفني القول بالإخراج المشترك، فإنني أرجح أنه كان المبدأ موضع الرعاية دون نص ّعليه.

هناك جانبان لم تمسسهما يد التعديل أو الإضافة. الجانب الأول التوثيقي الذي يعرف بنشاط الفرقة، وظروف نشأتها، وعروضها..إلخ، فهذا خارج مساحة الرأي، ولا فضل لي فيه. الآخر- وهو الأهم - ما سطرت من تحليل نقدي لمسرحيات المبدعين: السريع والرشود، فما كتبته (ولم يكن سبقني إليه أحد) من حقه أن يبقى على صورته الأولى، الثابتة، إنه ليس مجرد دراسة، إنه قطعة من كياني ذاته، يعبر عما لا يمكن التعبير عنه الآن وبعد مضي هذا الزمن الطويل، ولقد وجد دائماً التقدير لدى الباحثين الذين تواردت أفواههم إلى ذات النبع تبحث عن ريّها.

وبعـــــد..

فهذا هو الفصل الثالث من القصة الدرامية لهذا الكتاب، واعتقد أنني وصلت، وواصلت مع مسرح الخليج زمناً من الود والثقة والتقدير، شعرت دائماً أنه - بالنسبة لي، ولأعضاء هذا المسرح الرائع - نابع من القلب، ومن الفكر أيضا، ومن المهم أن أقول في نهاية هذا التقديم إن عنوان هذا الكتاب مشترك بيني وبين الأستاذ عبد العزيز السريع، فالتوصيف العلمي (الذي لا يحتاج إلى جهد) - وهو : "مسرح الخليج العربي"، من عندي، أما التوصيف النوعي الماثل في هذه الاستعارة الموفقة: "زراعة التحدي"، فمن ابتكاره، سبق إليه عنوانا لأول مقالة كتبها عن صديقه بعد رحيله، إنني - في تشكيل العنوان - لم أتعمد أن يكون متجاوزاً لوصف المحتوى، إلى وصف ما وراء المحتوى من نوازع لكن: هكذا كان، ونأمل أن تأتي زراعتها بمحصول صالح وفير، يتجدد عبر المواسم إن شاء الله.

محمد حسن عبدالله

القاهرة - المعادي - ديسمبر ٢٠٠٣

****

القســـم الأول

الـمــا قَبــل .. والـمــاحَــولْ

الماقَبْل .. والماحَوْل

هناك أمور كثيرة تغري بأن تكون تمهيداً لأرض البحث ، يذهب بعضها في التاريخ القديم (العام) ويمثل بعض آخر على المسرح الحياة في صور فنية (شعبية) مختلفة.

لماذا لم يعرف العرب فن المسرح ؟ سؤال قديم تعددت إجاباته ، وبعض هذه الإجابات يضعنا على مداخل وبواكير الظاهرة المسرحية في الكويت . كيف بدأ المسرح في الكويت مقارناً بالبدء في أقطار عربية سبقتها ؟(لبنان ومصر خاصة) وهذا سؤال يصلح جوابه أن يكون بداية أخرى .فنون العرض والفرجة وكيف كانت "مسرحاً" قبل عصر المسرح الفني فمهدت له وجعلت الناس تتقبله ؟ وجواب هذا يصنع بداية ثالثة لعلها الأقرب إلى خدمة الوعي البحثي بالمحتوي العام ، وبخاصة أن هذه العروض الطقوسية مثل مشهد "الدشة"(١)، ومشهد "القفّال"(٢) والرقصات الصحراوية والبحرية، وحفلات الزفاف ، كثيراً ما تخللت العروض المسرحية (الكوميدية خاصة) بقصد العزف على أوتار الماضي القريب الذي استأثر بالجنين والذكرى ، وتنويع المشاهد ، والترويح وتأكيد جماعية التلقي..

ولكننا لم نتوقف عند هذه الأسئلة ، ولم نتعقب إجاباتها ، اكتفاء بأن نرصد "القاعدة" التي ارتكزت عليها الحركة المسرحية في الكويت ، القاعدة العملية في اتجاه الفعل المسرحي ، والتنظيمية في اتجاه وضعه تحت مظلة الدولة الحديثة بقصد إعانته والاستعانة بالقانون عليه .

---

(١) الدشة: بداية الدخول للبحر بقصد الغوص على اللؤلؤ.

(٢) القفّال: العودة قافلين من رحلة الغوص.

إن الصورة التي يقدمها هذا القسم الأول تبدأ بالعام ، بالإطار ، لتنتهي إلى الخاص: "مسرح الخليج العربي" ، وتمييز صورته ونشاطاته من بين صور مختلفة عرفتها الحركة المسرحية في الكويت . بعض ما نتوقف عنده أصبح "تاريخاً" ، وهذا لا يعطينا الحق في تجاهله ، بل الأمر على العكس ، إننا الآن أقدر على رصد الفعل وردّ الفعل ، وتعقب الأثر ، وهذا مطلب علمي، لأنه لاشيء يوجد ، وكأنه لم يكن .. فقد كان ، والكينونة وجود كامل ، يتحور ، ولا ينمحي .

****

الفصل الأول
كلّ الأنهار تجري إلى البحر!!

لا شيء يوجد من لا شيء وكل تكوين جديد، يعتمد على تكوينات قبله نعرف بعضها، وقد لا نعرف أكثرها إلا بعد جهد البحث وعمق التحليل. مع إقبال القرن العشرين كان "مبارك الصباح" قد استقر حاكماً وأميراً للكويت، ومع أن المسافة بين بداية القرن وظهور "عائدات" النفط تحتاج إلى نصف قرن، فإن شعوراً سائداً بأن نجم الكويت في صعود، وأن زمانها مقبل، وأنه ينبغي على أهل الرأي والفكر من أبنائها أن يعملوا في هذا الاتجاه واثقين من أن سعيهم سوف يؤتي ثماره بتكوين دولة حديثة ومجتمع متقدم. إن "إشارات" هذا الشعور بالإقبال كانت تأتي من جهات متعددة، قد تبدو متباعدة، أو لا رابطة بينها، ولكن النظرة "الكلية" لحركة الحياة في هذه الإمارة الفتية ستكشف لنا أن كل الأنهار تجري إلى الغاية ذاتها، ويكفي - في هذا السياق الخاص بالمسرح - أن نذكر: الاتجاه إلى تأسيس مدارس نظامية حديثة (المباركية سنة ١٩١١، ثم الأحمدية سنة ١٩٢١) وتأسيس المكتبة الأهلية سنة ١٩٢٣، وتشكيل أول مجلس للمعارف سنة ١٩٣٦ والبدء بتعليم البنات في العام التالي، وفي العام الذي يليه (١٩٣٨) - ويدعى على الطريقة العربية القديمة "عام المجلس" وفيه كانت أول محاولة لتأسيس حكم ديموقراطي شعبي. ولعله ليس مصادفة أن تكون هذه المرحلة ذاتها، التي شهدت إقبال الإصلاحيين المجددين من أمثال رشيد رضا، والزعيم التونسي الثعالبي، والشنقيطي على الكويت، وشهدت هذا النزوع المعلن نحو المشاركة الشعبية في الحكم، أن تكون هي المرحلة ذاتها التي شهدت بواكير الاتجاه نحو المسرح، والعلاقة بين المسرح والإصلاح والديموقراطية لا تحتاج إلى تأكيد وسنرى لاحقاً أنه كما ارتبطت

النشـأة المبكرة للمسـرح في الكويت بالاتجـاه نحو الإصـلاح الاجـتمـاعي والسـيـاسي سنجـد أن إنشـاء المسـارح الحـديثـة قد تزامن مع استـقـرار قسـمـات مـجـتمع جـديد وعصري، وما واكب هذا من وضع الدستور وتكوين مجلس أمة منتخب، ومن قبلهما إعلان الاسـتقـلال، فكان استقلال إرادة الدولة، وإرادة الفن في حالة من التناغم تشعر بمنطقية الترابط.

أولاً: البداية بين الارتجال والتجريب

ترجع بواكير المسرحية في الكويت إذاً إلى حوالي سبعين عاما خلت، وهي بذلك أقدم حركة مسرحية في الجزيرة والخليج العربي، وإذا لم يكن السبق الزمني حاسماً في مجالات الفنون والآداب، فإنها – أي الحركة المسرحية الآن – الأكثر تنوعاً وإنتاجاً، والأرقى أداء على مسـتـوى المنطقـة أيضـا، وإن تصـاعـدت أنغام المنافسـة الراقيـة من جهات خليجية متعددة.

مر المسرح في الكويت عبر ثلاث مراحل، استـأثرت كل منها بثلث مـا مضـى من عمره على التقريب، المرحلة الأولى – ويمكن أن نطلق عليها: مرحلة الارتجال والتجريب – لا نجد عنها وثائق مكتوبة أو مسموعة أو مصـورة، غير صفـحـات قليلة روى فيـها محمد النشمي – أهم شخصية في تلك المرحلة الأولى – جانبا من نشاطه ومتاعبه مع البيئة في هذا المجال(1)، وكلمات عابرة في صحف مختلفة تلقى في مجال التذكر من بعض مـشـاركيـه في تلك المرحلة. ولا نشك في أن هذا الغـمـوض – والسـذاجـة التي اتصفت بها المرحلة بصفة عـامة – قد صـرفـا النقـاد الفنيين والكتـاب والدارسين في الكويت عن الاهتمـام بتـاريخ المسـرح، فـاتخـذ أكثرهـم طريقـا عمليـا يقف عند تناول مسرحية بعينها بالتحليل والمناقشة، أو يكتفي بالحديث حول فن المسرح مجردا من الشواهد المحلية.

---

(1) نشرت في مجلة "عالم الفن" الكويتية بعنوان "مذكرات محمد النشمي" في ست حلقات متتابعة من ١٩٧١/١٠/٢ إلى ١٩٧١/١١/١٧.

هناك محاولة وحيدة موجزة بذلها الناقد الصحفي محبوب العبد الله، وعلى الرغم من تأكيده في البداية أنه من الصعب وضع تاريخ معين يمكن اعتباره بداية لحركة المسرح في الكويت، فإنه يقسمها إلى مرحلتين: مرحلة اللاشيء، ويعني بها الفترة التي كان المسرح فيها مدرسيا - يصنعه تأليفا وتمثيلا مدرسو وتلاميذ المدارس، وتلحق بها فترة الارتجال التي امتدت إلى سنة ١٩٦٠ حين قدم المسرح الشعبي أول مسرحية كويتية مكتوبة، وهي مسرحية "تقاليد" التي كتبها صقر الرشود. فكأن الناقد يرى أن النص المكتوب هو الفاصل بين الشيء واللاشيء، إذ تبدأ المرحلة الثانية - في تقسيمه - مع تأسيس المسرح الوطني، ثم قدوم "زكي طليمات" وقيام "المسرح العربي"[١].. إلخ.

وهذا التقسيم سليم في جوهره. ونعتقد أن قدوم "زكي طليمات" إلى الكويت وقيام "المسرح العربي" يمثل بداية جديدة يمكن أن تكون الفاصل الحاسم بين عهدين، فمجرد كتابة النص - مع أهميتها وانعكاسها على الفكرة والأداء- لا تمثل عاملاً جوهرياً بالنسبة لمعنى التطور، الذي سيظل مرتبطا بمفهوم المسرح والإمكانيات الفنية المتاحة له، والأسلوب الذي يؤدى به، إلى جانب مستوى الفكرة وقدرة الممثلين، وبخاصة أن "تقاليد" ليست أول نص يمثل أو يؤلف في الكويت، فقد سبق العدواني وحمد الرجيب إلى التأليف، كما سنعرف أن مسرحيات "شوقي" مثلت قبل ذلك بعدد من السنين أيضا. فنحن نرصد التطور العام في شتى جوانبه، وكما تتحقق بعض هذه الجوانب في شخص زكي طليمات فإن بعضها الآخر تحقق بما أتاحت له الدولة من قدرة على العمل والإنفاق والتوسع. ولا يعني ذلك أن مجرد قدوم زكي طليمات يؤدي تلقائيا إلى "وجود" المسرح الكويتي، بقدر ما يعني انتهاء مرحلة الارتجال والتجريب، وبداية مرحلة البحث عن الذات، أو الشخصية المميزة التي يصبح بها المسرح في الكويت كياناً قائماً بذاته فكراً وفناً، وليس مجرد محاكاة لمسارح أخرى سبقته على المضمار... وهذا

(١) مجلة صوت الخليج ١٩٦٦/٢/٣.

الطور هو الممتد إلى أواسط السبعينيات من القرن الماضي، وكما أن من الصعب القول بوجود حد حاسم بين الطورين المشار إليهما، فإنه يمكن القول بأن بقايا من الطور الثاني تلامس تباشير الطور الثالث الذي تعيشه الحركة المسرحية إلى اليوم.

على الرغم من الجانب الشخصي الواضح في مذكرات محمد النشمي إذ يمثل فيها مركز الدائرة، فإنها تظل ذات أهمية بالنسبة لتطور فكرة المسرح في الكويت، لأن النشمي كان يمسك بزمام الأمور، وإن سبقه حمد الرجيب أحياناً، وشاركه أيضا، إلا أن هذه المشاركة توقفت حين سافر الرجيب إلى القاهرة لسنوات متصلة.

يذكر النشمي أن أول محاولاته على طريق التمثيل تبدأ سنة ١٩٤٠ حين كان طالباً في السنة الثانية المتوسطة، ووقع عليه اختيار مدرس الجغرافيا- حمد الرجيب- ليكون ضمن فريق مدرسة الأحمدية الذي سيتبارى مع فريق المدرسة المباركية. ومن الطبيعي أن تكون هذه البداية مسبوقة بجهود الرجيب نفسه الذي اختاره، ولكن النشمي لا يحدثنا عن جهود الرجيب، ويكتفي بالإشارة إلى وجود فرقة تمثيلية سبقت الفرقة التي ينتمي إليها، وهي فرقة المباركية سنة ١٩٣٨ .

ونحن نستنتج من هذا أن مستوى التمثيل كان متواضعاً جداً، إذ يقوم به فتيان في سن المراهقة، في مستوى المرحلة المتوسطة، كما نستنتج ثانياً أن التمثيل بدأ في المدارس، وأن الفرق كانت تتعدد بتعدد المدارس وتحمل أسماءها صراحة: المباركية - الأحمدية - الشرقية.. إلخ. ولكن ليس من حقنا أن نربط صورة تلك الفرق المغامرة المبكرة بصورة فرق التمثيل في مدارسنا الآن، فلأن فرق الاحتراف والهواة قد تعددت على مستويات تتجاوز قدرات فرق المدارس، اختصت هذه الأخيرة بتمثيل أعمال مختصرة، ذات هدف تعليمي تربوي غالباً، أو تاريخي أحياناً، لأنها تخاطب جمهوراً من التلاميذ أساساً، وبهدف تزويده بالمعلومات لا بهدف إرضاء حاسته الجمالية أو تفتيح مشاعره ووعيه العام. أما الفرق المدرسية القديمة فيبدو أنها كانت تخاطب

جمهوراً أكثر تنوعا ورغبة في المشاهدة (أولياء الأمور)، ومن ثم كانت الموضوعات الأثيرة هي الموضوعات الاجتماعية التي لا تعني التلاميذ - بصفتهم تلاميذ- كثيراً، وكانت تمثل خارج المدرسة، فتجمع الكراسي والمناضد ويقام منها خشبة ومقاعد، ليمثل في الليل الفنانون الصغار تلاميذ صدر النهار.

وقد ظلت المدارس وفرق الكشافة تقوم بدور مكتشف المواهب ومدربها لفترة طويلة، على الرغم من أن النشمي يذكر أنه في سنة ١٩٤٨ ضعف النشاط المسرحي في المدارس لأنه تحول في تلك الفترة إلى النوادي، بل يذكر أن فن التمثيل أوشك أن يتوقف تماماً بعد رحيل الرجيب إلى القاهرة لدراسة التمثيل. ونقول ذلك انطلاقاً من ملاحظتين : الأولى ما يذكره عبد الحسين عبد الرضا- الممثل المرموق الآن في المسرح العربي - عن أول عهده بالمسرح فيقول: "كان ذلك في عام ١٩٥٠ وكنت آنذاك تلميذاً في المدرسة المباركية، وقد آنست من نفسي الميل الشديد نحو التمثيل المسرحي، فرحت أنا والأستاذ عبد الوهاب سلطان الذي كان يزاملني في الدراسة والكشافة، نحاول تنمية هذه الموهبة عن طريق إحياء بعض حفلات السمر الكشفية التي كنا نقدم فيها تمثيليات فكاهية قصيرة نؤلفها ونقوم فيها بأدوار البطولة في وقت واحد معا"(١)، فهنا يتكرر نفس المشهد القديم الذي قام به النشمي وعقاب الخطيب وصالح العجيري وعبد الله خريبط، مؤسسو المسرح المرتجل في الكويت، قبل عشرة أعوام من ذلك التاريخ.

والملاحظة الثانية أن التلاميذ مازالوا- حتى أبواب العقد السادس - يمثلون، ولكن اختلف مستوى التلاميذ مع نمو حركة التعليم، ودرجة احتكاكهم بالبيئات الخارجية، فنجد تلاميذ "بيت الكويت" في القاهرة يقيمون الحفلات التمثيلية، مدعمين بتجربة أكثر توفيقاً، يحفزهم لذلك حمد الرجيب أيضاً، بالتعاون مع الشاعر أحمد العدواني.

---

(١) اخبار الكويت: ١٩٦٦/٩/٨.

فمجلة البعثة (فبراير ١٩٤٨) تحدثنا عن حفل أقامه بيت الكويت بمناسبة المولد النبوي، وفي هذا الحفل "قدم فريق التمثيل... رواية عن غزوة بدر الكبرى حازت إعجاب الحاضرين، ... وبعد ذلك مثلت فرقة التمثيل ببيت الكويت رواية هزلية اسمها: "مهزلة في مهزلة" وضع فكرتها الزميل حمد الرجيب ونظمها شعرا الزميل أحمد العدواني، وقد نجحت هذه الرواية نجاحا منقطع النظير، صار حديث الحاضرين فيما بعد، مما دعا بعض نظار المدارس الثانوية إلى طلبها لتمثيلها في المدارس".

أما ما رأيناه من أن فرق المدارس كانت تخاطب جمهورا متنوعا، وأنها لم تكن تلتزم بالموضوعات التربوية التقليدية التي نشاهدها في أيامنا، فإنه يستند إلى ما يذكره حمد الرجيب من أنه في سنة ١٩٤٣ حين كانت مدرسة الأحمدية تمثل رواية "الميت الحي" وكان الرجيب رئيس الثوار في هذه الرواية، تقدم نحو الملك الظالم مصوبا مسدسه، لكن المسدس لم ينطلق، فبادر على البديهة قائلا: "إن خانني مسدسي فالخنجر لن يخونني"!! ويذكر أيضا أنه في صيف ذلك العام نفسه كان يمثل مسرحية باسم: "من تراث الأبوة" وفي صيف العام السابق كان عليه أن يلقي ديالوجاً كبيراً من رواية "العفو عند المقدرة"[١]، ففي هذه المسرحيات نلمح تمازجاً بين التاريخية والاجتماعية، بما يناسب مجتمعا يحتاج إلى الغرابة والدهشة، كما يتجاوب مع الوعظ وإقرار العبرة.

وحين نرجع إلى أول نص مسرحي كويتي مكتوب ومنشور سنجده يحاول- عن عمد أو بعفوية- أن يخاطب الآباء والأبناء معا، وإن اعتبر درساً موجهاً إلى الآباء. هذا النص عبارة عن تمثيلية قصيرة من فصل واحد كتبها حمد الرجيب بعنوان "من الجاني"[٢] وفيها نرى الأب الثري يبحث عن ابنه الذي هرب بما سرق من منزل الوالد،

---

(١) مجلة البعثة، نوفمبر ١٩٤٧.

(٢) مجلة البعثة، مايو ١٩٤٧.

وحين يضبط الابن يتقدم هذا الوالد لإنزال العقاب به، ولكن (نجيب) ابن عمه الشاب- وهو أستاذ أي مدرس - يتقدم إلى الأب ويحول بين ابن عمه والعقوبة، لأن الفتى السارق ضحية للتربية السيئة، فالوالد هو المسئول عن انحراف الفتى لانصرافه إلى جمع المال وإهماله تعليم ولده، اعتقاداً منه بأن المال هو كل شيء، ويستطيع أن يغطي كافة العيوب. والتمثيلية تقول الكثير جداً من الحكم والمواعظ، وتقرر المبادئ التربوية والخلقية، كل ذلك في صفحتين من المجلة، وينزل الستار. وهذه التمثيلية تذكرنا بمحاولات عبد الله النديم في مصر، ذات الهدف التعليمي أيضاً، والفرق بين الرجيب والنديم فرق في الأسلوب، فقد كان النديم يميل إلى التهكم والمبالغة الكاريكاتورية إبرازًا لجوانب النقص، وحوارياته بين "زعيط ومعيط" التي كان ينشرها في صحيفته: "التنكيت والتبكيت" تستدعي إلى الذهن تمثيلية "من الجاني"، وشخصية "النبيه" عند النديم، التي كانت تتدخل لشرح وتوضيح الأمور، تقابلها شخصية "نجيب" - بين النبيه والنجيب تقارب- ابن العم المثقف الذي يتدخل أيضاً وقد نزل البلاء ليكشف لنا لماذا نزل.

وربما كان من حقنا أن ننظر إلى أول نص تمثيلي في حدود أنه لم يكتب ليمثل، لأنه- في إيجازه وتركيزه- لا يمتد زمنياً لأكثر من ربع الساعة، ولعل الرجيب تاق إلى تجريب قلمه لا أكثر، وسنرى له محاولة أخرى يمكن أن تعد بحق بداية للنص المسرحي في الكويت.

ولكن كيف كانت "تؤلف" المسرحية المرتجلة؟

يقول النشمي في مذكراته: "... في أوائل عام ١٩٥٥ .. استطعنا أن نحدد شخصية ودور كل ممثل، وذلك لعرض أول مسرحية في تاريخ المسرح الكويتي، وهي مسرحية "مدير فاشل" وهي مسرحية من فصلين فقط. والمسرحية من تأليفي، وكانت المحاولة الأولى في حياتي، وليس غريبا أن أقول بصراحة: إن التأليف في ذاك الوقت لم يكن معروفا لدينا بمعناه ومفهومه الحالي، وإنما كان عبارة عن عدد من الجمل ننظمها

للفنانين المشتركين في المسرحية، حتى لا يخرج الممثل عن نطاق الموضوع وهو على خشبة المسرح" ،ويقول أيضا عن هذه المسرحية، إنها: "كانت تعالج شخصية معروفة لدى بعض المواطنين إن لم يكن معظمهم أو كلهم – في ذاك الوقت. بأنها شخصية ضعيفة ومهزوزة، استغلتها طبقة معينة من الموظفين للترقيات والعلاوات". ويقول في مكان آخر عن مسرحيته الثانية: "عجوز المشاكل": إنها كانت تعالج مشكلة اجتماعية أو ظاهرة اجتماعية لا يخلو أي مجتمع منها، وهي ظاهرة تسلط الأمهات على زوجات أبنائهم، والذي جعلنا نفكر في معالجة هذه الظاهرة أن أحد الممثلين اعتذر ذات ليلة عن مواصلة التمثيل، وترك دوره لغيره وذلك بسبب تشدد أمه على زوجته".

ويستمر النشمي في حديثه عن جهوده في تلك المرحلة فيذكر أيضاً أن مسرحية "مدير فاشل" قد لاقت تشجيعاً وإقبالاً منقطع النظير من الجمهور، "لدرجة أن بعض الناس تحمسوا للموضوع وتطوعوا بتبليغنا ببعض الأسرار في تلك الإدارة الفاسدة آنذاك.." ويبدو أن النشمي رأى أن نقد الإدارات الحكومية يصادف هوىً في نفوس الجمهور – الذي لم يكن تعود بعد أسلوب المعاملات الرسمية بتعقيداتها الإدارية والشكلية المعطلة، فبدأ بتقديم مسرحية أخرى في الغرض ذاته، وهي مسرحية "بلاوي"، ويصفها بأنها كانت على جانب كبير من الأهمية لأنها تجاوزت الأوضاع الوظيفية- وهي تناقش قطاعاً محدوداً – إلى الأوضاع العامة التي يتضح الإهمال في بعض جوانبها، ويذكر أنها أثارت ضجة كبيرة، "لدرجة أن بعض الممثلين لاقوا ضغوطا خارجية تمنعهم من أداء أدوارهم فيها" وهنا سعى إلى الفكاهة تخفيفا عن الجميع، فوضع فكرة "قرعة وصلبوخ"[(١)] التي استمدها من شائعة أطلقت على أحد المنازل بالدسمة، بأن النفط يتدفق من ساحته، "وكانت خرافة استقيت منها الفكرة بشكل

(١) قرعة: قرعاء، الصلبوخ:الحصى، ونرجح أن سبب منع المسرحية عن الاستمرار ان حوارها غير المنضبط- بطبيعة الارتجال- اقترب من المساس بالاتجاه العام السائد في إنفاق عائدات النفط او جانب منها في بعض الأمور المظهرية والشخصية.

فكاهي، واستعرضنا في المسرحية تطور العائلة الكويتية بعد النفط، حيث الثراء والبذخ، والعجب أن هذه المسرحية لم تلاق استحساناً من الجمهور، فأوقفت عن العرض بعد العرض الأول مباشرة".

هذه الاقتباسات من مذكرات النشمي هي الوثيقة الوحيدة - تقريبا- عن المسرحية المرتجلة وكيف كانت تؤدى، ويمكن أن نستنتج منها أن الفكرة أو الشخصية- أو هما معاً- كانت تحدد، إذ يكتشفها أو يرصدها ويلاحظها، ثم يقوم بتوضيحها- بصفة عامة- لمشاركته في التمثيل، ولا بأس في أن يعاونوه في الإضافة إليها (فلقد استعمل صيغة الجمع أكثر من مرة حين التحدث عن مناقشة الفكرة مع الممثلين بالذات) حتى تتضح لهم جميعا، فلا يخرج أحد أثناء التمثيل عن الخط العام، ومن الواضح أن اختيار الجمل الحوارية، فضلا عن الألفاظ وانطباعاتها الخاصة، يترك لمدى توفيق الممثل في تعود الصياغة الفورية، وسرعة بديهته في الرد على زميله.

وقد قابلنا بعض رفاق النشمي في تلك المرحلة، وسألناهم عن طريقة "تأليف" المسرحية المرتجلة. قال عبد الرحمن الضويحي - الممثل والمؤلف المسرحي- كان النشمي يقود عملية التأليف ولكنه لم يكن يقوم بها منفرداً، كان يكتشف الفكرة أو يحددها، وأحيانا كنا نعاونه في ذلك أيضا، وعقب ذلك يتم تحديد الممثلين وأدوارهم، ثم يجري التدريب على التمثيل، وكان كل ممثل يؤلف دوره الخاص من خلال التمثيل ذاته، ونكرر التدريب حتى يعرف كل شخص حدود دوره، والمعاني أو العبارات التي سيلقيها على وجه التقريب، ولما كان النشمي يقيس نجاح المسرحية في ضوء ضحكات الجمهور وصخبه، فقد كان كل واحد منا يحاول انتزاع الضحك بالمبالغة في الأداء والإغراب في الكلام، وإذا رأى الممثل أن زميله ألقى عبارة مثيرة أو ابتكر حركة مدهشة أثناء التدريب وأعجب بها، غافله أثناء التمثيل وسبقه إلى أدائها أمام الجمهور، وتركه لغيظه ليخترع غيرها.. وكان هذا يعني في النهاية أن المسرحية تتغير وتتبدل كل ليلة تقريبا.

ويضيف حسين الصالح الحداد إلى حديث الضويحي ما يفيد أن الحداد نفسه كان يقوم بما يشبه وظيفة السكرتير للفرقة، فكان الممثلون يؤلفون أدوارهم كما أوضح الضويحي، وكان هو – الحداد– يسجل كتابة ما يسمع من كل منهم. فسألناه: هل كان ذلك يعني الالتزام بما كتبت أثناء التدريب ثم التمثيل على المسرح؟ فنفى ذلك قائلا: كلا... وإنما كان مجرد محاولة لتحديد المسار العام حتى لا ننساه في اليوم التالي، والأمر في النهاية كان يترك لاجتهاد الممثل ومدى تذكره لما جرى عليه الاتفاق من قبل.

هذا ما يخص أسلوب التأليف كملمح أول عن المسرحية المرتجلة.

ونعود إلى مذكرات النشمي عن الفترة لنأخذ عنها خصائص المسرحية المرتجلة. فنرى أن الفكرة أو الشخصية كانت تستمد وضوحها النسبي من أنها حدثت بالفعل أو موجودة مشاهدة واقعياً، فكأن ذلك كان بديلاً– بصورة ما– عن حفظ "الدور" والتزام تطور الفكرة بالنسبة للممثل، إذ يجتمع الممثلون جميعا على محاكاة نموذج معين يعرفونه. وهذا قد حدث في "مدير فاشل" كما حدث في "عجوز المشاكل" و "بلاوي" و "قرعة وصلبوخ" وهذه النماذج من المشكلات والشخصيات لم تمر بمرحلة من التحليل وإعادة التركيب، أي التأليف، وكانت تؤدى بصورة شبه مباشرة، والدليل على ذلك أن جمهور المشاهدين كان يفطن أيضا إلى الشخص المقصود بصورة محددة، ولا يلتفت إلى النموذج أو الظاهرة ككل، وهذا يعني ضعف المعالجة الفنية. وكان من الطبيعي– وقد فطن الجمهور إلى شخص المدير المقصود في المسرحية– أن يغضب المدير نفسه ويهدد الممثلين ثم يحاول رشوة مدير الفرقة – النشمي – كما جاء بالمذكرات.

وكان يمكن القول بأن الجمهور كان يساهم في عملية التأليف المرتجل، وكان فقدان النص المكتوب والاكتفاء بالتقيد بالمضمون العام يتيح هذه المشاركة، دون إرباك للعمل، فعندما شاهد الجمهور مسرحية "مدير فاشل" تطوع بإمداد الفرقة بمعلومات أخرى عن "هذا المدير"، فاستمرت الفرقة في التمثيل، متأثرة بما تسمع يوما بعد يوم.

وقد شارك الجمهور في التأليف بأسلوب آخر، وذلك حين رفض مسرحية "قرعة وصلبوخ" فألغيت على الفور، ولاشك أن الاعتراض على المسرحية يستحق قدرا من التأمل في موقف المجتمع من الفن، وفهمه لمعنى النقد الاجتماعي، ولكن الذي يجعل هذا التأمل ناقص الجدوى هو انعدام النص، فلا نستطيع أن نعرف بالضبط هل اعترض الجمهور على رؤية جوانبه السلبية محل تندر وسخرية على المسرح، على حين لم يرفض رؤية هذه الجوانب لاصقة زاعقة في شخص واحد هو المدير، أو أن أسلوب المعالجة كان رديئا فكان الاعتراض على الفن لا على الفكرة!! ومع ذلك ففكرة المسرحية لا تخلو من استفزاز، فهذا الثري الذي وجد النفط يتفجر من صحن بيته بين يوم وليلة راح يطعم فرسه اللوز المقشر، ويجوب أقطار العالم بغير هدف إلا الهروب من الملل، وربما مثل هذا الموضوع الآن لا يثير الحساسية، ولكن ظروف الخمسينيات تختلف كثيرا في جوانب عديدة.

ومهما يكن من أمر، فلم يكن المسرح المرتجل مرتجلاً في النص المسرحي وحسب، وإنما في كافة الوسائل الفنية التي تعين على إبراز المسرحية أقرب إلى الإقناع، فالمناظر المسرحية غاية في السذاجة، والثياب تصنعها الفرقة نفسها على عجل وكما تظنها، والإضاءة مجرد مصباح معلق... إلخ. وهذا لا يغض من شأن المسرح المرتجل ، كما لا ينال من قيمة الجهد الذي بذله النشمي شخصيا، فبصرف النظر عن المستوى الفني الذي هو نتاج قدرات البيئة عامة، يتمثل الكسب الأكبر في اكتشاف مجموعة من المواهب التي استفاد منها المسرح فيما بعد وتعويد الجمهور على الذهاب إلى مكان عام لمشاهدة عمل فني، والتمهيد لتقبل الطور الثاني المنتظر[1].

ونلاحظ أخيرا أن المسرح المرتجل قد استمر عند النشمي وفرقته حتى عام ١٩٥٧ حين طلبت دائرة الشئون الاجتماعية (وزارة الشئون الاجتماعية والعمل فيما

---

(١) يذكر النشمي أن مجموع المشاهدين من الرجال لفرقته يومي ٨، ٩ أكتوبر ١٩٥٧ بلغ ٢٣١٥ شخصاً، وعدد المشاهدات من النساء بلغ في ٩ أكتوبر ١٣٤٣ امرأة(*) كما يذكر أن مسرحية «تقاليد» التي مثلت علي مسرح مدرسة الصديق عام ١٩٦٠ شاهدها من واقع إحصاء تذاكر الدخول نحو ستة الاف شخص. انظر مجلة رسالة النفط مارس ١٩٦١ .

(*) لا بد أن العرض الخاص بالنساء كان في حفله مسائية مبكرة وحفل الرجال بعده.

بعد) أن ينظم المسرح نفسه ويعمل تحت إشرافها، فرأى النشمي ورفاقه أنه لابد من تغيير أسلوب العمل، ومن بين التغييرات التي رأوا ضرورتها الاعتماد على النص المكتوب والالتزام به، وقد أدى هذا إلى صدام متوقع بين ممثلي الارتجال وممثلي الالتزام بالنص، مما أدى إلى تغييرات في أشخاص الممثلين وضرورة ضم مواهب جديدة، على أبواب تأسيس "المسرح الشعبي".

على أن استمرار المسرح المرتجل إلى سنة ١٩٥٧ لا يعني أنه كان الأسلوب السائد، وأن مسرح النشمي كان الوحيد. ومذكرات النشمي تشير إلى تحول مركز الاهتمام المسرحي من المدارس إلى النوادي على أبواب الخمسينات، ففي سنة ١٩٤٨ قامت جمعية المعلمين بإنشاء ناد لمزاولة التمثيل بقصد الزيادة في دخل الجمعية للإنفاق على نواح أخرى، "وكان لابد أن اتجه مع زملائي والأستاذ حمد الرجيب إلى نادي المعلمين، فسرعان ما سافر إلى القاهرة بضعة أشهر، ثم عاد ليواصل أسلوبه القديم مع فرقته، وهذا ما يجعلنا نرجح أن هدف نادي المعلمين من التمثيل لم يكن زيادة الدخل "وإن أعطت هذه العبارة في ذاتها فكرة عن الرواج الفني) وإنما تقديم أسلوب أرقى في التمثيل من خلال مواهب على جانب من الثقافة، والاعتماد على نصوص مكتوبة وعلى جانب مشهود له من الجودة. وبذلك تكون مرحلة التأسيس قد مضت في خطين متوازيين: خط الإرتجال وخط المسرح المكتوب، وباللغة الفصحى أيضا. وهذا الخط الثاني قد تأخر قليلا، وإن كان - من حيث الوجود المجرد - هو الأسبق في المدارس، لكنه انتظر حتى ينهض به المعلمون لا التلاميذ، على مستوى يمكن أن نسميه التجريب.

يتأكد لدينا هذا الاحتمال أكثر حين نعرف جانباً عن المسرحيات التي مثلت في نادي المعلمين. وأول ذكر لهذه المسرحيات نجده في مجلة البعثة (نوفمبر ١٩٥١) حين يلخص إبراهيم الشطي مسرحية "وفاء"، ويذكر أنها المسرحية التي مثلها نادي

المعلمين. والمسرحية تعتمد على المغامرة والمصادفة، ويبدأ إبراهيم الشطي تلخيصها بقوله: "إن قصة وفاء هي قصة الأميرة الجميلة أو قصة تلك الفتاة الساحرة التي يجلب لها جمالها الشقاء والتعاسة". ومن الواضح أنه يلخص عن نص مكتوب، ومقسم بطريقة محددة، فبعد مرور بعض الحوادث يتزوج البطلان، ويذكر على الفور أنه تم المنظر الأول، وهكذا إلى أن يصل إلى المنظر الرابع.

وتذكر لنا مجلة "الرائد" (يونيو ١٩٥٣) خبراً عن تمثيل مسرحية جديدة، تسوقه تحت عنوان: "سر الجريمة وكيف فشلت الحفلة". أما الخبر فيقول: "قامت جماعة التمثيل بنادي المعلمين بتمثيل رواية جديدة اسمها "سر الجريمة" وهي من إخراج الأستاذ حمد الرجيب، وقد حشد كل ما هو كفيل بنجاحها من تمرين كاف واستعدادات فنية هائلة من مناظر وملابس ومكياج، ولكن لم تكد تبدأ الرواية حتى انقطع التيار الكهربائي"!! وتذكر المجلة عقب ذلك أنه بعد خمسة عشر يوما من الحفلة الفاشلة مثلت الجماعة نفسها "مجنون ليلى" لشوقي وإخراج حمد الرجيب أيضا، ونظرا للهرج الذي ساد الحفلة الأولى حين انقطع التيار اختصرت المقاعد إلى ٥٠٠ مقعد فقط، وحجزت كل درجة عن الأخرى، وزاد عدد المنظمين والمشرفين. ثم يقول كاتب الخبر: "وقد كانت تلك الليلة – ليلة تمثيل رواية مجنون ليلى – ليلة لم يكن لها مثيل من قبل، ولم تشهد الحفلات في الكويت مثلها هدوءا ونظاما، فاستمتع المتفرجون بجو ساحر شاعري نقلهم إلى الحب والغرام في عصر بني أمية". ثم يعود الكاتب إلى برنامج الحفل فيذكر أن الأمسية ختمت "بفصل هزلي عالج بصورة فكهة بعض مشكلات الشعب اليومية والتي تدور في كل مجلس وناد".

وتدلل المجلة على نجاح الحفل ومستوى التمثيل فيه، فتنشر نص رسالة من رئيس المعارف (الشيخ عبد الله الجابر الذي حضر الحفلين: الفاشل والناجح) إلى حضرة مدير نادي المعلمين يظهر سروره بالتمثيل على مسرح الصباح في مساء الخميس ٢٥ الجاري. وتاريخ الرسالة ٢٧ يونيو ١٩٥٣ .

ويذكر مكي القلاف أنه مثل مسرحية "مجنون ليلى" سنة ١٩٥٢ على مسرح مدرسة النجاح[1]، وتذكر مجلة "الرائد" في مكان آخر أن النادي الأهلي مثل مسرحية "مسمار جحا" ولكنها لا تعطي عنها تفاصيل كافية.

وخلاصة الأمر أن المسرحية المكتوبة عاصرت - لسنوات قليلة - المسرحية المرتجلة في الكويت، وأنه بعد تزايد المثقفين الكويتيين كان لابد أن يتقدم الفن المسرحي، وبجهودهم خاصة، وأن هذا المسرح الذي أنشأه المثقفون من خلال تنظيمهم المهني (نادي المعلمين) بدأ يحظى بتشجيع المسئولين ورعايتهم، وأنه كان جديرا بذلك إذ قدم أعمالاً مشهوداً لها بالجودة مثل "مجنون ليلى" وتستحق جهداً خاصاً في الأداء، ولكن هذا المسرح - المثقف- لم يستطع تماما أن يشق طريقه من خلال أسلوبه الخاص، فكان يحاول إرضاء الأذواق المختلفة بتقديم أكثر من لون في العرض الواحد، غير مهتم بوحدة الانطباع أو الجو، ففي مصر يقدم بيت الكويت تمثيلية عن غزوة بدر، ولا يجد بأسا في أن يعقبها بمسرحية فكاهية "مهزلة في مهزلة"، وفي الحفل الذي نجح تتجاور رائعة شوقي الخالدة "مجنون ليلى" مع فصل هزلي يعرض مشكلات الحياة اليومية، وقدمت عروض خاصة تؤكد ضرورة استمرار الاتجاه الترفيهي، كمسرحية "وفاء"، لتدعيم موقف هذا الاتجاه الجاد في الحركة المسرحية الكويتية.

وقد قدم "المسرح الشعبي" من بدايته حين عرف باسم فرقة الكشاف الوطني، سنة ١٩٥٦، وإلى سنة ١٩٦٠ وهي السنة التي توقف فيها عن تقديم المسرحيات المرتجلة، قدم عشرين مسرحية، بينها مسرحية واحدة مكتوبة ألفها صقر الرشود وهي مسرحية "تقاليد"، أما التسع عشرة التي قام عليها نشاط الفرقة فكلها مرتجلة "ألفها" محمد النشمي، كما أشرف على إخراجها، وهي على الترتيب: (١) مدير فاشل (٢) خبير اسكت (٣) من المسؤول (٤) مطر صيف (٥) شرباكة (٦) ضاع الأمل (٧) تاليها

(١) مجلة صوت الخليج ١٩٦٢/٧/٢٦.

(٨) بلاوي (٩) تقاليد – وهي التي كتبها الرشود (١٠) عجوز المشاكل (١١) ليلة عرسه نام على السيف (١٢) حرامي متقلقص (١٣) أمك طراز أول (١٤) صاروخ شراكة (١٥) على أمه ندر (١٦) جني وعطبه (١٧) قرعة وصلبوخ (١٨) من الماضي[1] (١٩) كل سنة عيدان والسنة العيد الثالث (٢٠) مدرسة ملا صقر.

ومن الواضح أن "المسرح الشعبي" هو الوحيد بين المسارح الموجودة الآن الذي عاصر الخمسينات، وأنه – بذلك – الوحيد أيضاً الذي مثل مرحلة الارتجال، ولا يفوتنا أن نسجل لصقر الرشود أنه الذي أنهى مرحلة الارتجال، وأنه أول من كتب نصاً مسرحياً باللهجة المحكية الكويتية.

ثانياً : ما قبل مسرح الخليج: البحث عن ملامح

في غياب التوثيق الكتابي والصوتي يكون من الصعب إصدار أحكام سليمة على اتجاهات فن المسرح في تلك المرحلة المبكرة التي عرضنا لها، مع التسليم سلفاً ببساطة العرض المسرحي إلى حد كبير. ومع هذا فإن طفولة الحركة المسرحية في الكويت لن تكون بدعا بين الطفولات، بل ستمر في المراحل والاتجاهات نفسها تقريبا، والكم القليل الذي توفر لنا من خلال نشر النصوص المسرحية ذاتها أو تلخيصها، فضلا عن المسرحيات المؤلفة قبل قيام الحركة المسرحية، ومن خلال تحليل المقالات النقدية القليلة التي كتبت حول المسرحيات المؤلفة محليا واحتفظت بها صحافة تلك المدة المتقدمة نسبيا، من خلال ذلك كله يمكننا – دون مغامرة خطرة – التعرف على اتجاهات المرحلة الأولى من المراحل الثلاث للمسرح في الكويت، ويمكن إجمالا رصد أربعة اتجاهات:

١- الاتجاه التعليمي.

٢- الاتجاه الواقعي النقدي.

(١) جاء في مجلة الهدف بتاريخ ١٩٦١/٤/١٢ أن المسرح الشعبي قدم مسرحية من الماضي تأليف الأستاذ حمد الرجيب الذي كتبها باللهجة الكويتية، وحوادثها تدور في أربعينات هذا القرن. انتهى كلام المجلة ولكن النشرة التي أصدرها المسرح الشعبي تجعل هذه المسرحية مما ألف النشمي أيضاً !!

٣- الاتجــــــــــاه الــرومــــــــــــانـســي.

٤- اتجـــاه التـــسليــــة والتـــرفــــيـــه.

ولا نستطيع أن نجزم أيها أسبق ظهوراً لقصر المرحلة زمنياً، ولغياب التواريخ المحددة، ولهذين السببين يمكن القول بأنها وجدت معا على التقريب.

(١) الاتجاه التعليمي:

هذا الاتجاه أصيل في المسرح العربي خارج الكويت، فالمسارح عادة تبدأ منه، ليكون المسرح أكثر إقناعاً لمعارضيه في الأجيال المحافظة التي ترفض وتقاوم التغيير بدعوى الفساد، فحجة المطالبين أنه ينير الأذهان، وأن رسالته لا تختلف في شيء عن المدرسة، فهو يعلم الفضيلة ويهدي إلى الخير إلخ، وسنرى هذا المعنى تكتب من حوله المقالات الكثيرة على أبواب المرحلة الثانية من مراحل تطور المسرح في الكويت، وهي المرحلة التي شهدت مقاومة جادة، لأنها شهدت المسرح الحقيقي وما يستتبع بالضرورة من تغيير. هذا بالإضافة إلى أن المسرحية التعليمية أسهل إدراكا وأداء أيضا بالنسبة للمبتدئين. ويمكن أن نزعم أن بواكير المسرحيات التي ألفت ومثلت في المدارس وبجهود التلاميذ والمدرسين منذ عام ١٩٣٦ بحافز من حمد الرجيب تدخل في نطاق التعليم انسياقا مع ظروف ودوافع مؤلفيها وممثليها معاً، كما يمكن اعتبار أول نص منشور (من الجاني) نموذجاً لهذا النوع من التمثيليات، ويمكن كذلك أن نضيف إلى النصوص الموضوعة داخل المدارس النصوص التي تؤدى في المناسبات العامة، وبخاصة الدينية، كغزوة بدر ومولد الرسول (ﷺ)، وما إلى ذلك.

(٢) الاتجاه الواقعي النقدي:

وهذا الاتجاه هو الأكثر ازدهاراً ورواجاً في تلك المرحلة، وهو يمثل أولى خطوات خروج المسرح من المدرسة إلى المجتمع الشامل، كما أنه الاتجاه الذي استطاع أن

يحتضن المسرحية المرتجلة، وهذا هو المنطقي إذ تستمد موضوعاته من الواقع المباشر والمشاهد كما بينا، وكان الهدف من مسرحيات هذا النوع نقد التعقيدات الإدارية المستجدة التي لم يألفها الناس، والتهكم على سلبيات مرحلة التطوير السريع التي كانت تعيشها الكويت، وقد رأينا أن هذا اللون من الموضوعات كان رائجاً ومحبوباً من الناس، وسنرى أنه ينال الحظوة ذاتها من نقاد تلك المرحلة، فإذا كان النص معدوما فإن الكتابة حوله – على قلتها– قد بقيت لتعطينا مؤشرات الاتجاه للذوق العام كما تعطينا صورة لأسلوب النقد بين شباب الكتاب في ذلك الجيل.

يكتب عبد الرزاق البصير مقالات في "الشعب" يبدي فيها إعجابه بهذا اللون من المسرحيات النقدية، وبما يبديه من نقد مباشر لقطاعات من الموظفين، وإن تمنى أن يظهر في ثوب فني أكثر توفيقا. يقول عن مسرحية – لا يسميها – مثَّلها المسرح الشعبي على مسرح مدرسة صلاح الدين: "... أول ما أحب أن أنص عليه هنا إعجابي وإعجاب الكثيرين بهذه الجرأة الأدبية التي تحلى بها الأستاذ النشمي في معالجته لبعض المشاكل، فهو لا يلتوي ولا يدور، وإنما يسمي الدائرة التي تقع في الأخطاء تسمية واضحة، وهذا أسلوب أميل إليه كل الميل. وأنا ألاحظ أن الأستاذ النشمي مقصر فيها بعض التقصير، مثال ذلك انتقاده لذلك الطالب الكويتي الماجن، فقد نقل الجمهور فجأة إلى طالب مستهتر خشن الطباع..."[1] إلخ، ثم يذكر بعض الموضوعات التي راقته في نقد البيئة، مثل جماعة أوقعوا بلصٍ وذهبوا لتسليمه إلى الشرطي فراح يسألهم كيف عرفوا أنه لص؟ فأخذوا يسخرون منه ويوبخونه لأن هذا أمر مسلم، ومثل الطريقة المتبعة في تبليط الشوارع، ومتحف الكويت الوطني الذي ينشئه ويشرف عليه شخص غير كويتي، ومعالجة الأمراض بالأحجبة والبخور. وفي مقال آخر[2] يبدي

(١) مجلة الشعب ١٩٥٨/٢/٢٧.

(٢) مجلة الشعب ١٩٥٨/١٠/٢٣.

البصير إعجابه بمسرحية ذات نزعة واقعية، وموضوعها عن المهندس المدلل الذي يراقب العمال وخلفه من يحمل له مظلة، ثم يكتفي بأن يوصي العمال بالاستمرار في الحفر والهدم وينصرف إلى صديق له يحتسيان الشاي، وحين يأتي المفتش ويثور في وجه المهندس لانصرافه عن العمل، يحتج المهندس بأنه غير مقتنع بجدوى العمل، إذ كيف يهدم بيتاً جديداً، وهنا يشاركه المفتش رأيه، ويصدر أمراً بالتوقف عن الهدم، ولكن الهدم متوقف فعلاً لأن العمال قد أخلدوا إلى الراحة واللعب منذ جلس المهندس لاحتساء الشاي.

ويختتم البصير عرضه للمسرحية بقوله: "وعلى أي حال فإن المشاهدين قد استمتعوا بفرصة معبرة عما يجيش في صدورهم من نقد الفوضى الموجودة في بعض الدوائر، ونأمل أن يقوم هذا المسرح بمعالجة أكثر عمقاً لمشاكلنا المحلية، وأحب أن أنص هنا أن العنصر النسائي لا يمكن أن يقوم به الرجال بأي حال من الأحوال"[١].

وقد حاول محمد النشمي إعادة عرض بعض مسرحياته القديمة محاولاً اتخاذ نفس الأسلوب القديم في توجيه النقد المباشر إلى الوزارات والدوائر، وذلك حين حاول تقديم "شرباكة" مرة أخرى، ولكن المحاولة لم توفق، وتوقف الأمر عند تعريفنا بأسلوبه وجانب من موضوع المسرحية القديمة المرتجلة[٢].

ولكن... هل كانت فوضى (الدوائر) في الكويت مزعجة إلى هذه الدرجة التي تجعلها موضوعاً أثيراً وبارزاً، وتجعل الهجوم عليها محل رضاء عام من الجمهور ومن الكتاب أيضاً؟! لا نظن... ولكن يمكن تلمس السبب في التوقيت والأسلوب الذي سار عليه العمل في هذه الدوائر، وهو توقيت لم يخل من المفاجأة، وأسلوب غير مألوف، وهذا هو التعليل المقبول، حتى وإن كانت هناك تجاوزات قد حدثت بالفعل.

---

(١) السابق نفسه.

(٢) راجع ما كتب عن مسرحية "شرباكة" في مجلة النهضة ١٣/٥/١٩٧٢.

(٣) الاتجاه الرومانسي:

وقد سار هذا الاتجاه في خطين متوازيين بتقديم المسرحية التاريخية، وبمسرحية المغامرات والبطولة والتغني بالمثالية.

ولا نستطيع بسهولة أن نضيف تمثيليات المناسبات الدينية إلى هذا الاتجاه الرومانسي، وإن كانت مجرد الإشادة بالماضي وإحياء صفحة من أمجاده كافية لإدخال هذا النوع في الرومانسية، ولكن تمثيل مسرحية "مجنون ليلى" لشوقي هو البداية المؤكدة والواضحة للاتجاه الرومانسي في الحركة المسرحية– وهذه المسرحية مثلت موسمين متتالين في عامي ١٩٥٢ و ١٩٥٣ كما يدل اقتباس مجلة "الرائد" عن الحفل الذي نجح ، وتقرير مكي القلاف المشار إليه سابقا. وسنرى أن المسرحية التاريخية تمثل نقطة البداية في المرحلة التالية. وهي البداية القابلة للاستمرار والتطور، دون أن تتميع وتفقد ذاتها، وتظل تدور في مكانها، كما يحدث عادة لتيار التسلية والترفيه.

وفي سنة ١٩٥١ يقدم نادي المعلمين مسرحية "وفاء" التي أشرنا إليها سابقاً، وهي كما عبر ملخصها– عن الجميلة التي يجلب لها جمالها الشقاء والتعاسة، ولكنها لا تعرض "الجميلة" في علاقاتها الاجتماعية العادية، وإنما من خلال أجواء البطولة والمكيدة والثبات والمثالية، فوفاء أميرة مدللة محبوبة، يتزوجها قائد والدها بعد أن أحرز نصراً عظيماً، وتعيش في بيته سعيدة، ولكن نفير الحرب يستدعيه، فيترك القائد زوجته الأميرة في رعاية كبير خدمه، الذي يهوى الأميرة ويحاول إغواءها، وإذ ترفضه وتؤنبه يلقي بها في السجن، ويقتل خادماً أميناً أراد أن يستنجد بالزوج الغائب، بل يذهب العاشق الخائن إلى أبعد من ذلك إذ يراسل سيده ويضلله ويستصدر منه إذنا بقتل الزوجة الوفية، وهنا يسلمها كبير الخدم إلى الجلاد، الذي يطلقها مع ولدها في الغابة ويعود بعيني كلب كعلامة على قتلها ويمضي الزمن ليعود الزوج– الأمير عز الدين–

ويخرج إلى الغابة للصيد، ويتذكر زوجه ويندم على تسرعه، فيراها، ويأخذ بمناجاتها يحسبها طيفاً، ولكنها توضح له كل شيء، وحين يعلن عزمه على الانتقام من كبير خدمه، تعلن عفوها عنه ليعيش الجميع في سعادة.

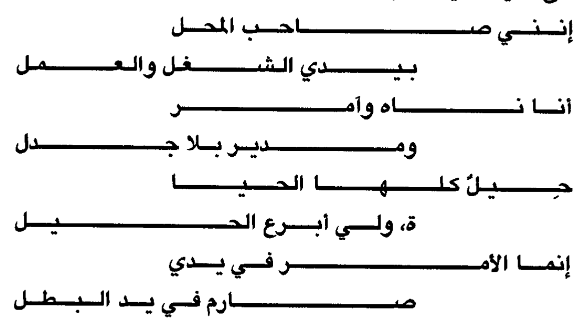
هذا تلخيص للتلخيص، لم تنسب المسرحية إلى مؤلف معين وهي تعطي صورة لنوع آخر من المسرحيات، وهو مسرحية المغامرة والحب والخيانة والوفاء، وهذا النوع الهارب من الواقع، المتعلق بمثاليات الحياة لا يعيش طويلا، وبخاصة في بيئة ذات منطق عملي مثل الكويت، وهذا ما كان، فقد تجاوزت الحركة المسرحية هذا اللون من الموضوعات، ولم يبق من الرومانسية إلا جناحها التاريخي، وهو ليس مبتوت الصلة بالبطولة والمخاطرة أيضا، ولكنه لا ينفصل عن الواقع تماما مثل مسرحية "وفاء"، وإنما يظل في إطار "الواقع التاريخي" المقبول، ولعل هذا ما أتاح له أن يستمر بعض الوقت، وهو لا يزال يغذي المسرح في الكويت بين حين وآخر، ولكن ليس بالدرجة التي تجعل منه ظاهرة واضحة. أما التجلي الحقيقي له في المرحلة الثانية وما بعدها فهو العودة إلى التاريخ الشعبي - إن صحت التسمية - أو استمداد التراث الحكائي الشعبي.

(٤) اتجاه التسلية والترفيه:

وقد كانت الفرق المدرسية، وفرق النوادي بعد ذلك - تحرص على تقديم هذا اللون من المسرحيات ترويحاً عن المشاهدين، وترغيباً لمستوى معين منهم، ولكي توجد قدراً من التوازن بين الموضوعات الجادة والمواقف الضاحكة لجمهور لم يألف التركيز المستمر على موضوع واحد. وقد تكررت في الاقتباسات السابقة عبارات عن تقديم فصل هزلي، أو مشهد فكاهي في أعقاب مسرحية أخرى جادة، وهنا نلاحظ أن المسرحية الهزلية لم تكن تعتبر دعامة للحفل وإنما هي تلحق به بقصد الترويح، ولم يكن منظم الحفل يهتم بوحدة الانطباع مثلا، فقد شاهدنا في حفل "بيت الكويت" كيف مثلت مسرحية عن غزوة بدر وأعقبها تمثيل "مهزلة في مهزلة"، وفي الحفل الذي نجح مثلت "مجنون ليلى" ومع امتدادها وروعتها "ختمت الحفلة بفصل هزلي عالج بصورة فكهة بعض مشكلات الشعب اليومية، والتي تدور في كل مجلس وناد"، وهذا الطور قد مر به المسرح في كل مواطنه

العربية بصور مختلفة، قد تكون تمثيل فصل هزلي، كما حدث في الكويت، وقد تكون تقديم فاصل غنائي كما يحدث في مصر من خلال مسرح سلامة حجازي مثلا، الذي كان يقطع سياق الحوادث – داخل المسرحية – لينطلق في الغناء لأدنى ملابسة، وكان الجمهور يذهب ليسمع الغناء أكثر مما يرغب في مشاهدة التمثيل.

ويمكن اعتبار مسرحية "مهزلة في مهزلة" بداية الاتجاه الترفيهي في المسرح الكويتي وقد نشر جزء يسير من الفصل الأول في مجلة البعثة (فبراير ١٩٤٨) ثم نشرت في كتاب مستقل بعد ذلك، وهذه المسرحية أول ثمار التعاون الفني بين حمد الرجيب وأحمد العدواني، فالأول اقترح الفكرة والثاني نظمها شعراً وأضاف – من خلال النظم – تفاصيلها وملامحها، وهي أيضاً أول مسرحية كويتية منظومة وفيها نرى الصديق (حنبل) صاحب الثروة والتجارة يعلم بمرض حبيبته سلمى، فيقرر الرحيل إليها فيلقي بأختامه ومفاتيح خزائنه إلى صديقه الأثير (تنبل) الذي يغريه بالسفر، وما يكاد حنبل يمضي حتى يظهر تنبل على حقيقته، فيقول مزهواً وقد اضمر أمراً:


إنني صاحب المحل بيدي الشغل والعمل
أنا ناه وآمر ومدير بلا جدل
حِيلٌ كلها الحيا ة، ولي أبرع الحيل
إنما الأمر في يدي صارم في يد البطل

ويعود حنبل ليجد ثروته في يد غيره، ولكن هل يستسلم لما حدث؟ يمكن تتبع المأزق وكيفية التخلص منها بكثير من التشويق والتماسك، والمسرحية ليست هزلية بالقدر الذي يوحي بها اسمها، فالمهزلة الحقيقية تبدو في تحميل الأمانة لمن لا يؤتمن، فعنصر التسلية فيها على جانب من الرقي والاتزان. ويعلن أحمد الشرباصي إعجابه

بالمسرحية[1]، لخلوها من العنصر النسائي (!!) ولنجاح كاتبها في اختيار الأسماء التي توحي بخصائص أصحابها، "والمسرحية بعد هذا منتزعة في فكرتها وحوارها من صميم الحياة... بما فيها من غرائب ومتناقضات، فهي تصور لك في براعة حكيمة، وفكاهة فكهة كيف يتجسم مركب النقص في نفوس الضعفاء، فيحاولون تعويض نقصهم بالتعالي على سواهم، أو التظاهر بما ليس عندهم"[2].

ولكن الرجيب استقل بمحاولة أخرى، من ثم كانت نثرية، تنتمي إلى هذا اللون الترفيهي، هي مسرحية "خروف نيام نيام" التي نشرتها مجلة "البعثة" في حلقات متتابعة[3]، وهي مزيج من أجواء "ألف ليلة وليلة"، والحياة الشعبية في مصر، وأوضاع الكويت ومشكلاتها الخاصة، غير أن هذا كله يجتمع في بناء غير محكم، لكي يقول أشياء كثيرة، أهمها استجلاب الدهشة والضحك من خلال المأزق والتوقعات. و"الحكاية" هي الإطار الممكن إطلاقه على هذه المسرحية، فوزراء الملك يظلمون الرعية باسمه، ويمالئون القوي الظالم على الضعيف صاحب الحق، وهذه المقولة تظهر لنا من خلال شكوى يتقدم بها رجل من الرعية ضد خروف الملك، ولكنه لا ينصف، فيدافع آخر متفلسف عنه، ويظل يكافح الفساد في جهاز الحكم وبين طبقات الشعب إلى أن يقتنع الملك بانحراف وزرائه وحجابه فينزل بهم العقوبة، ويظهر لنا في النهاية أن الملك هو الذي دبر الأمر كله ليختبر أجهزته المعاونة.

وقد عادت فرقة المسرح العربي إلى "خروف نيام نيام" فأعادت صياغتها بما يناسب مستوى الفكر المسرحي الحالي. وعرضت في موسم ١٩٨٢/٨١، أخرجها فؤاد الشطي، ولاقت نجاحا طيبا.

---

(١) مجلة البعثة: يناير ١٩٤٩.

(٢) السابق نفسه. ولعل القراءة للنص الكامل تعطي انطباعا باحتمال معنى سياسي وراء شخصية تنبل، دعي الشجاعة والأمانة.

(٣) من عدد يناير إلى عدد أغسطس سنة ١٩٤٩.

ونضيف إلى هذا اللون الترفيهي أكثر مسرحيات النشمي في هذه المرحلة، ونذكر منهـا: "ليلة عرسـه نام على السيف"، و "على أمه نذر"، وهذه الأخيرة تصور بعض العادات القديمة كالعلاج بالاحجبة والبخور ولكن في جو ضاحك ساخر، كما كانت تستعين بالموسيقى والطبل والغناء الشعبي... إلخ.

هذه هي الاتجاهات التي يمكن رصدها في تلك المرحلة المبكرة من تاريخ المسرح في الكويت، لم نستقص المسرحيات التي قدمت واكتفينا بالمثال لإبراز الملامح العامة لمرحلة المخاض التي سيولد في أعقابها مسرح كويتي يحاول أن يتميز وأن يمتاز. وليس من حقنا أن نزعم بأن اتجاهاً من هذه الاتجاهات الأربعة كان يكتسب أهمية أكثر في درجة الإقبال الجماهيري- مع وجود الأفضلية من وجهة نظر الحكم النقدي بالطبع - فالجمهور كان متشوقاً للتجمع، وللمعرفة والتسلية، ولما يثير عواطفه، ولما يرضي حاسته الناقدة ويعبر عن رفضه أو تحفظه تجاه خطة التغيير التي كانت تسير عليها الكويت في تلك الفترة، وأيضا فإنه من الصعب استخلاص النص المسرحي الواحد ليكون شاهداً على اتجاه معين، فهذا شيء لا يخلو من تعسف، والمسرحية الهازلة التي تكتب لإضحاك الناس والترفيه عنهم لابد أن تقول شيئا إلى جانب ذلك أو من خلال ذلك ... وهكذا.

والعمل الكبير الذي أداه المسرح في تلك المرحلة المبكرة أنه خلق عند الناس "عادة المسرح" وانتزع احترامهم لدوره الاجتماعي والتثقيفي، ولكن ظل إيمانهم بدوره الفني ضعيفاً مزعزعاً، إذ ظل الفنان الذي يقبل الظهور على الخشبة وقد غير وجهه وثيابه، ووقف يعرض نفسه أمام الناس، ظل موضع الاستهجان، إن لم يكن أكثر من ذلك- كما تدل مذكرات النشمي- فإذا عرفنا أنه في مجال الاضطرار كان الرجال يؤدون أدوار النساء استطعنا تقريب معنى "الصعوبة" التي كان يواجهها رجال المسرح من ذلك

الجيل المؤسس، ومدى وقيمة العمل الكبير الذي ظلوا يصنعونه بجهدهم وبوحي من ولائهم للفن وحده، نحو عشرين عاما، حتى بدأت الدولة ترعى الحركة المسرحية، مادياً ومعنوياً.

لقد تعددت روافد البداية، من خارج النشاط المسرحي ومن داخله، كانت جميعها تجري في اتجاه البحر، الدولة، بناء دولة عصرية في منطقة خاملة تكاد تعيش خارج العصر الحديث، وكان "المسرح" أحد معطيات هذا السعي نحو التحديث، وأحد المستفيدين بقوة من هيكلة الدولة وما يجب أن يتوافر لها من مؤسسات.

****

الفصل الثاني
البحث عن بداية جديدة

كانت أرض المجتمع الكويتي قد أثبتت عبر عشرين عاما أو تزيد صلاحيتها لإنتاج فن مسرحي جيد، تأكد هذا بأكثر من دليل، سواء فيما يخص وجود الممثل، وما يتصل بالجمهور، وبقيت ثغرة "النص" المكتوب بحرفية مسرحية، معبرة عن المكان والزمان المخصوصين، وما يستتبع وجود النص من تفكير في مراحل وتقنيات تجسيده من مناظر مسرحية، وإضاءة فنية، وتوزيع أدوار والتدريب عليها أداءً وتشكيلا حتى تستوي على الخشبة جامعة لرؤية متكاملة. بقيت هذه الثغرة شاخصة لم تجد من يقف أمامها متحديا، مصمما على مواجهتها بالأسلوب العلمي العملي الذي يجب أن تواجه به. لقد انفرد محمد النشمي بالساحة المسرحية، وارتضى بالرواج، حيث لا منافس من فرقة أخرى أو وسائل أخرى تضيء ليل المدينة الساكن، ارتضى بالرواج دليلا على أنه ليس بالإمكان أحسن مما كان، حتى مع بوادر التمرد وتكرار التنبيه له من أجهزة "الشئون" وهي الجهة التي تعينه ويفترض أنها التي تعطي وجوده شرعية العمل وقد جاء هذا التمرد والتنبيه من رجل مسرح مسؤول هو حمد الرجيب- وكيل الشؤون المختص بالمسرح، وصاحب السابقة في ممارسة العمليات المسرحية: التأليف والتمثيل، والإخراج، والإدارة، ولكن النشمي لم يحسن تحليل الوضع، من ثم لم يقرأ احتمالات المستقبل بطريقة صحيحة، وكان هذا العجز يعني أن تستمر عملية البحث عن بداية مختلفة، بداية لا تتوكأ على الارتجال، ولا تقيم عرضاً من تلفيقات عروض، كما كان يعني بدقة: أن النشمي بتجربته المتمكنة التي لم يستطع تجاوزها لا يصلح أن يكون أحد عمد المرحلة الآتية فضلاً عن أن يكون رجلها الموعود.

لم يكن مستغربا بأي حال، حتى وإن لم يكن فريق التمثيل الإرتجالي غير راض عن الخطوة، أو منزعجا، لم يكن مستغربا استدعاء "خبير" مسرحي من خارج الكويت، فلم يكن حال المسرح خيراً من أجهزة أخرى أسبق وجوداً وأصح تجربة، وتؤدي رسالتها بكثير من النجاح استعانت في المرحلة ذاتها بالخبرة المستوردة، يستوي في هذا التعليم والصحة وحتى ديوان الموظفين والمرور!! أعني أن حمد الرجيب في خطوته الجريئة باستقدام "زكي طليمات" إلى الكويت ليعيد تنظيم المسرح، أو بالأحرى لينشئ مسرحا كويتيا قادرا على الحياة في الظروف المتغيرة الجديدة، وقادرا على النمو والامتداد خارج الحدود في اتجاه بلاد قطعت في هذا الفن شوطاً أو أشواطاً، كان الرجيب في هذا منسجما مع طبيعة التوجه السياسي/ الحضاري العام الذي يرى ضرورة الاستعانة بخبرة متقدمة لتأسيس مرافق حديثة ذات طابع عصري، كما كان منسجما مع وعيه بالفن، وثقافته التي تلقاها على يد طليمات نفسه من قبل.

وهنا، قبل أن نتوقف عند "المأزق" الذي انتهى إليه "مشروع" زكي طليمات، ونضع فرقة مسرح الخليج العربي في سياقها التاريخي، ونعرف كيف "اجتهدت"، فقدمت ما يمكن أن يكون "الوسطية" أو "الحل الثالث"، ينبغي أن نتعرف من موقع قريب على أفكار هذين الرجلين: الرجيب ، وطليمات.

أولا: حمد الرجيب

ليس من السهل العبور بمرحلة البواكير بالنسبة للحركة المسرحية في الكويت دون التوقف عند جهود حمد الرجيب المتنوعة، التي يمكن إجمالها في عبارة مختصرة وهي أنه بإدراكه الخاص استطاع أن يضع المسرح في الكويت على الطريق الصحيح، كما يتصوره في حدود علاقته العلمية بزكي طليمات.

تذكر بعض المصادر أن حمد الرجيب أول هاو للمسرح، إذ مثل أول مسرحية في الكويت سنة ١٩٣٨ وكان عنوانها "إسلام عمر" ومثل فيها دورين: امرأة (فاطمة)

ورجل (سراقة)[1]، وهذا يعني أن الرجيب قد ظهر كممثل أولاً، إلا أن المصدر نفسه يذكر أن تلك السنة (١٩٣٨) قد شهدت تكوين عدة فرق مدرسية تمثيلية، ما لبثت أن ملأت فترة العطلة الصيفية بتمثيل المسرحيات، ويذكر منها: "هملت"، "المروءة المقنعة"، "في سبيل التاج"، "فتح مصر". ويذكر أخيرا أن الرجيب هو الذي أشرف على جميع هذه التمثيليات. وحين نضع هذا التقرير بإزاء تعليق آخر نشر تحت صورة لفريق التمثيل بالمدرسة المباركية – وقد التقطت هذه الصورة سنة ١٩٣٧ للذين قاموا بتمثيل مسرحية "فتح مصر"[2]- لا نجد صورة أو اسم الرجيب بينهم، وهذا طبيعي، فقد كان الرجيب مدرساً- ومن ثم عضواً في فريق التمثيل- بالمدرسة الأحمدية. ومقابلة الخبرين تعطينا مغزى مهماً، وهو أن الرجيب يعد أول من تخطى بقدرته الفنية حدود فرقته ومدرسته، إذ كان مدرسا بالأحمدية، وأشرف على إخراج مسرحية مثلها فريق المباركية، كما يعني أيضا أنه بدأ بالإخراج، ثم شارك في التمثيل، وصناعة الماكياج والديكورات، كما شارك في التأليف مع العدواني، وألف منفرداً، وبذلك عايش العملية المسرحية من أولى خطواتها إلى آخرها.

وقد عرفنا من قبل أنه قام بالأدوار الأولى في مسرحيات: "الميت الحي"، "من تراث الأبوة"، "العفو عند المقدرة". ونضيف إليها: "جابر عثرات الكرام"، "وفاء"، التي سبق أن عرضنا لها، كما شارك بتأليف تمثيلية "من الجاني" وهو صاحب فكرة مسرحية: "مهزلة في مهزلة" وبعدها ألف مسرحية "خروف نيام نيام" وهي إلى اليوم أطول نص مسرحي ألفه كويتي، على أن الرجيب لم ينصرف عن الاهتمام بالمسرح أمام دواعي الوظيفة، فقد اختير مديراً لنادي المعلمين في نوفمبر ١٩٥١، وكان في الوقت نفسه ناظراً لمدرسة الصباح، وإبان نظارته لتلك المدرسة قدم مسرحية "وفاء" عن رواية "جنفياف" وأشرف على إخراجها، وأقيمت حفلاتها على مسرح مدرسته ذاتها. وكذلك

---

(١) واجد دوماني- مجلة رسالة النفط مارس ١٩٦١.

(٢) نشرتها مجلة الكويت في ١٩٦٦/١١/١٦.

استمر يزاول التأليف المسرحي إلى فترة قريبة، فقد مثل له المسرح الشعبي مسرحية "من الماضي" التي كتبها الرجيب باللهجة الكويتية، وقد جعل حوادثها تدور في أربعينات هذا القرن[1]، كما أشرنا.

وإذا كان منتصف الأربعينيات قد شهد ازدهار المسرح المرتجل بجهود فرق المدارس، وبواكير المسرحية المكتوبة بجهود نادي المعلمين أولاً ثم غيره من النوادي، فإن المسرح كفنٍ ونظرية كان قد بدأ يثير اهتمامات طلائع المثقفين الكويتيين، وربما كانت أول مقالة في هذا المضمار كتبها حمد الرجيب أيضا، ونشرتها مجلة "البعثة" في ثاني أعدادها تحت عنوان: "المسرح وأثره في المجتمع"[2]، ويشيد باهتمام مصر بالمسرح اهتماما ماديا وأدبيا، إذ خصصت عشرين ألف جنيه للمسرح المدرسي وحده، (أي أكثر من ربع مليون روبية) ويشير إلى المسرح الشعبي أيضا، وكيف أن الملك يزور المسرح ويحيي الممثلين ويشجعهم، وبعد هذه المقدمة التي يراد بها إثارة حوافز التأييد يخاطب البيئة بلغتها، وهو لا ينسى أنها بيئة محافظة، وأنها في مرحلة التفتح للتعليم، فيقول- وكأنه يقطع السبيل سلفا على المعارضين: "كل هذه النواحي الوعظية والاجتماعية والتاريخية التي نقرأها في الكتب والمجلات لا يبقي لها أثر واضح في نفوسنا، إلا إذا لمسنا نتائجها الحسنة أو السيئة أمامنا على المسرح، إذ من الصعب أن يرى الإنسان عيوبه بنفسه، وما أحوجنا نحن الكويتيين إلى مثل هذا المسرح لمحاربة بعض التقاليد والعادات والمشكلات الاجتماعية الضارة بنفوسنا وأجسامنا وبلادنا، لأنه بمثابة مدرسة يتلقى بها الشعب على مختلف طبقاته ما هو صالح لنفسه وجسمه وبلاده، وما ذلك على سمو أميرنا المحبوب وسمو رئيس معارفنا ورجال النهضة الفكرية هناك، ومعاضدة الشعب الكويتي الكريم، بعزيز".

---

(١) مجلة الهدف ١٢/٤/١٩٦١.

(٢) مجلة البعثة - يناير ١٩٤٧، وقد كتب مقالات اخرى عن اهمية المسرح. انظر مثلا: "المسرح ضرورة حضارية": مجلة حماة الوطن- يناير ١٩٦١.

من الواضح بأكثر من دليل- أن المقال مكتوب من القاهرة، وتذكر بعض المصادر أن الرجيب أوفد إلى مصر لدراسة التمثيل سنة ١٩٤٥ (١)،ولكن النشمي يذكر- في مذكراته- أن ذلك كان سنة ١٩٤٨ وهو ما يصدقه خبر جاء في مجلة البعثة (نوفمبر ١٩٤٨) مؤداه أن الرجيب أوفد إلى القاهرة لدراسة فن التمثيل العربي. ويبدو أنه كان يتردد على القاهرة بمثابة موظف في بيت الكويت، أو أنه ذهب أولا على نفقته الخاصة، لفترات متقطعة ثم اعتمد مبعوثا فيما بعد.

وقد عاد الرجيب من مصر إلى الكويت في يناير ١٩٥٠، ولم يعد ممكنا أن يعود إلى هوايته القديمة، فقد أصبحت الوظيفة قيدا اجتماعيا، وبخاصة أن البيئة كانت تتأهب للانفتاح والتغيير، وبحاجة إلى موظفين مدربين للإشراف على النشاطات المستحدثة، ومهما تكن طبيعة الوظيفة التي أسندت إليه فإن المسرح ظل مجال اهتمامه الأول، ونستطيع أن نلمح أثر عودته إلى الكويت على أخبار المسرح واتساع نشاطه كما تصوره الصحيفة الوحيدة في تلك الفترة، ففي أعقاب عودته نجد هذا الخبر: "قرر مجلس المعارف إنشاء دار حديثة للمكتبة العامة ملحق بها قاعة للمحاضرات ومسرح للتمثيل... (كما أنه) تقرر تكوين فرقة للتمثيل في كل مدرسة، وتكوين منتخب من المدارس للتمثيل باسم فريق المعارف وفرقة من حضرات المدرسين"(٢).

إننا نرى في الجمع بين المكتبة والمسرح أثر صداقة الشاعر والفنان، أو أحمد العدواني وحمد الرجيب، حلمهما بنهضة ثقافية مؤصلة تشكل التغيير المتوقع وتوجه التطور السريع المنتظر. والبدء من تلاميذ المدارس لا غبار عليه ولكنه الحل الطويل الأجل، وإذاً فلتكن هناك أيضا فرقة من المدرسين تحرث الأرض وتمهدها للجيل القادم الذي سيمثل في قاعة مصممة لهذا الغرض لأول مرة. ومن المؤسف حقا أن حلم الرجيب ظل معلقا نحو خمسة عشر عاما حتى شيد مسرح كيفان، ولكن هل يتوقف كل

(١) واجد دوماني- مجلة رسالة النفط- مارس ١٩٦١.

(٢) مجلة البعثة- مارس ١٩٥٠.

شيء في انتظار إقامة مسرح؟ هذا ما لم يكن، فقد "بدأ النشاط التمثيلي الذي تقوم به دائرة المعارف ويشرف عليه الأستاذ حمد الرجيب، وسيمثل فريق المعارف رواية "عدو الشعب" على مسرح المدرسة الأحمدية، وفريق الأحمدية رواية "غزوة بدر الكبرى" ثم يستمر النشاط التمثيلي لبقية المدارس[1]".

هذا، ولم يكن قد مر على عودة الرجيب أكثر من ثلاثة أشهر، ونلاحظ أنه بدأ بتنفيذ منهجه لإصلاح المسرح بإقرار مستويين، فللتلاميذ المسرح الوعظي التاريخي والتعليمي، وللفريق (الرسمي) المستوى الآخر، إنه يقترب من النصوص العالمية الصعبة التي قد يتقبلها الكثير من الناس بصعوبة، ولكنه رأى بحق أنه يجب البدء بذلك حتى يشعر الجميع بالجدية، وقد كان الرجيب يقوم بنفسه بصناعة (الماكياج) ويشرف على الإخراج، كما أننا لا نشك في أن اختيار النصوص كان من مهماته الأولى. وفي الفترة ذاتها اختير الرجيب مديرا لنادي المعلمين، فكان ذلك مجالا اخر لتنشيط الحركة المسرحية.

هكذا بدأ الرجيب – في حدود تحركه الذاتي– يضع المسرح على الطريق الصحيح، بمده بالفكر العالمي المتطور الجاد، وبتأسيسه على مستوى ثقافي وعلمي، وبث خلاياه في كافة المدارس لاكتشاف المواهب الشابة، وفي سنة ١٩٥٧ ترجم محمود توفيق أحمد ثلاث مسرحيات عن موليير، فلم يجد من يقدر عمله ويعينه على نشره غير الرجيب، الذي يهمه أن يغني الجو المسرحي بالنصوص القوية، ويمد الجسور بينه وبين الفكر العالمي، وفي تلك الفترة بدأ يتحرك في اتجاه آخر يرفد به اتجاهه العلمي المستقل ويقويه، وذلك بان يظل على صلة بمنابعه الفنية في مصر حيث درس فن المسرح، وسنجد له مكاتبات مع زكي طليمات، أستاذه، وسنجد أن هذه الصلة الروحية والفنية كانت وراء ما تم بعد ذلك من خطوات، وبخاصة بعد أن تولى الرجيب منصب

(١) مجلة البعثة – مايو ١٩٥٠.

مدير الشؤون الاجتماعية والعمل سنة ١٩٥٤، ثم حين صار وكيلا لوزارة الشؤون سنة ١٩٦٢، وصار أمر المسرح إليه على المستويين: الفني، إذ هو فنان الكويت الأول، والرسمي، إذ أصبح وكيل الوزارة التي كان المسرح من أبرز مهامها وإنجازاتها. إنه- الآن - يستطيع أن يكون صاحب قرار، ولم يتأخر القرار.

ثانيا: طليمات

١- محاولة تنظيم المسرح:

تعدّ مشكلة "الإدارة" من أعقد المشكلات التي تواجه الدول النامية إلى اليوم، ووضوح التخطيط وسلامة النظام جزء من الإدارة الناجحة، ومن الطبيعي أن هذه المشكلة واجهت الكويت - الإمارة الطموح التي تحاول اللحاق بالعصر - في فترة مبكرة، وهي ما تزال تواجهها إلى اليوم في كثير من المجالات، وإلى اليوم أيضاً وبرغم الجهود التي بذلت ما يزال المسرح- كنظام إداري- يعاني ارتباكا ينعكس على المستوى الفني، مما حدا بسمو ولي العهد رئيس مجلس الوزراء أن يتدخل ويكون لجنة برئاسة وكيل وزارة الشؤون الاجتماعية والعمل، ويشارك فيها أعضاء المسارح ونخبة من المهتمين بالمسرح للبحث عن جوانب وأسباب الضعف، وقد طرحت حلول عديدة سنعرض لها في مكانها.

ومشكلة التنظيم الإداري والتبعية الرسمية قديمة ترجع إلى سنة ١٩٤٦ حين تبلور اتجاه بعض الشباب الهواة من فرقة الكشافة الوطنية، وبخاصة بعد أن قدموا مسرحيات لاقت النجاح، وبذلك أسسوا "المسرح الشعبي" الذي أشهر في ١٩٥٧/٥/١٠ بجهود النشمي وعبد الله خريبط وعبد الله حسين وغيرهم، ومن وراء هؤلاء جميعا كان حمد الرجيب وأمنيته القديمة[1]. ولم يطل الأمر بالمسرح الشعبي

(١) يرى محبوب العبد الله أن الرجيب هو في الحقيقة مؤسس المسرح الشعبي، انظر مقاله في : مجلة صوت الخليج ١٩٦٦/٢/٣.

كفرقة أهلية، فسرعان ما تدخلت الدولة وتبنته إدارة الشؤون، ومن ثم توقفت فرقة الكشافة عن عملها، وانتخب مجلس إدارة كما انتخب النشمي رئيسا له.

تلك هي بداية التنظيم، ولكن هل كان إلحاق المسرح بوزارة الشؤون عملاً صحيحاً؟. نحن لا نشك في أن وجود الرجيب على رأس تلك الإدارة في ذلك الوقت كان سبباً في إقرار الأمر بهذه الصورة، يدعم ذلك غياب جهاز ثقافي منظم ينظر إلى المسرح من زاوية أخرى، ففي تلك المرحلة ذاتها لم تكن هناك وزارة تعني بشؤون الفكر والثقافة، وقد تكون أول جهاز ثقافي في الكويت في ١٩٥٥/١٢/١٣ باسم "دائرة المطبوعات" (التي ظلت تحمل هذا الاسم إلى سنة ١٩٦٢ فسميت وزارة الإرشاد والأنباء، وهي ما يسمى اليوم وزارة الإعلام) وواضح من التسمية أن نشاطها في بواكيره كان هدفه مجرد مراقبة المطبوعات من داخل الكويت والقادمة إليها من الخارج، وأنها لم تكن ترى أن المسرح من مهامها.

ولسنا نعرف على وجه التحديد - المناخ الاجتماعي والسياسي الذي جعل إدارة الشؤون تسارع إلى تبني المسرح الشعبي، هل هو الخوف منه أو الخوف عليه، ولكن الذي يعنينا أن هذا الموقف من إدارة الشؤون لم يكن وليد إدراك نظري أو عملي لهيكل تنظيمي في سبيله إلى التنفيذ، فإلى سنة ١٩٦٣ لم يكن هناك طريق واضح لكيفية تكوين فرقة، على الرغم من وجود فرقتين بالفعل- هما: المسرح الشعبي والمسرح العربي- تحت رعاية الدولة.

وفي رواية شفوية من الأستاذ عبد الله خلف- الذي ساهم في إنشاء المسرح الوطني (مسرح الخليج العربي فيما بعد) - يكشف عن هذه الجوانب جميعا، إذ يذكر كيف تجمعت نخبة من الشباب المثقف الراغب في إنهاض فن المسرح واستمراره، ورأت أن يكون ذلك بتكوين فرقة جديدة غير خاضعة لرعاية الحكومة كالمسرح الشعبي والعربي. وهكذا اجتمع عبد الله خلف، وعبد الحميد البعيجان، وعيسى ياسين وعلي

جمعة، وعبد العزيز الخطيب، وأسسوا فرقة "المسرح الوطني" برئاسة البعيجان في مطلع سنة ١٩٦٢ وتقدموا بطلب إلى حمد الرجيب- وكيل وزارة الشؤون - للإذن بتأسيس الفرقة رسميا، ولكنه - على المستوى الرسمي- لم يوافق، إذ لم تألف الوزارة وجود مسرح أهلي غير خاضع لإشراف الدولة، هذا بالإضافة إلى أنه رأى أن "المسرح الشعبي" له اتجاهه الشعبي الاجتماعي الواضح، و"المسرح العربي" يمثل الاتجاه الآخر: الفصيح والكلاسيك، ومن ثم لا مجال لمسرح ثالث!! ولكن الرجيب لحبه للمسرح سمح بإقامة حفل دون إشهار للجمعية. وبناء على هذا السماح (الشخصي) من الرجيب طلبت الفرقة من مدير المعارف- عبد العزيز حسين - مكانا تمثل فيه وتقيم حفلها، فأعطاها الإذن باستعمال مسرح مدرسة الصديق، ولكن إدارة المدرسة لم تسمح لهم بذلك إلا يوم الحفل نفسه لأنها بحاجة إلى المكان- إذ المسرح هو في الوقت نفسه مطعم التلاميذ - وبذلك كانت الفرقة ترحل إلى قرية الجهراء كل يوم لأداء التجارب (البروفات) هناك، إذ كان البعيجان مديرا لوحدة الشؤون الاجتماعية في تلك القرية، وقبيل إقامة الحفل كان لابد من أخذ موافقة دائرة المطبوعات والنشر، وبعد جهد تم الإذن، إذ كان إقامة حفل عام من فرقة غير رسمية عملاً جديداً لا يدري المسؤولون في الإدارات كيف يواجهونه، أو ما هي خطوات السماح لمثل هذا العمل من الناحية الإدارية. وأخيرا قدمت الفرقة مسرحية "فتحنا" التي ألفها صقر الرشود، كما قدمت الغناء والرقص في الحفل نفسه، وقد تقاسم أعضاء الفرقة إيراد الحفل الذي ربح كثيرا، وحين تمت تصفية الحساب كان بعض أعضاء الفرقة قد سافر للدراسة في الخارج، فاشتريت ساعات ذهبية أنيقة وأرسلت إليهم في مقارهم.

ويمضي الأستاذ عبد الله خلف في روايته فيقول، إنه في سنة ١٩٦٣ سمحت قوانين الدولة بتكوين الجمعيات الثقافية والأدبية، فاتصلنا مرة أخرى بالرجيب، طالبين السماح بتكوين مسرح تحت اسم جديد، إذ كان الاسم القديم لم يعترف به لعدم وجود

قوانين منظمة، ولكي نتفادى المعارضة القانونية طلبنا التصريح بتكوين "جمعية" باسم "جمعية مسرح الخليج العربي"، ومرة أخرى أعاننا الرجيب بصفته الشخصية لحبه للمسرح، فأدرج طلبنا ضمن الجمعيات، وبذلك حصلنا على التصريح، واشترط أن تكتب كلمة "جمعية" على اللافتة، وقد كتبناها احتراما للقانون، ولكن بخط صغير جدا.

هذه الصفحة التاريخية من ذكريات عبد الله خلف تطلعنا على جانب من الصعوبات التي واجهتها الحركة المسرحية في بدء تكوينها، منشؤها جميعاً أن الدولة لم تتخذ موقفاً واضحاً، فهي تتبنى فرقتين وترفض قيام ثالثة، ثم تسمح بقيامها وقيام غيرها أيضا، ثم تترك الإشراف على المسرح كلية وتكتفي بمنح معونات مالية متساوية لكل الفرق، تاركة مشكلات الإدارة والفن للجهود الذاتية لكل فرقة، ثم تعود فتتدخل بشكل آخر- لعله الأكثر جدوى- بتكوين معهد الدراسات المسرحية، ثم ينقل من اهتمامات وزارة الشؤون إلى وزارة الإعلام ثم وزارة التعليم العالي. ثم تبدأ مناقشات لا تنتهي حول اضطراب الحركة المسرحية، ولا يزعجنا ذلك، فهو دليل الحيوية والرغبة في إكمال الفكر والفن المسرحي.

ولابد أن نتعرف أخيرا على مشكلات المسرح كما يرى النقاد الفنيون والمهتمون بالمسرح في الكويت، ويكاد يوجد ما يشبه الإجماع على أن النص المسرحي هو مشكلة المشاكل، ويضيف محبوب العبد الله إلى النص الإبداعي غياب النص النقدي أيضا، فغياب النقد الفني جزء من اضطراب الحركة المسرحية، فكل ما يكتب من نقد إنما هو وجهات نظر فيها بعض ملامح نقدية، وكل حركة فنية لابد أن تواكبها حركة نقدية ترصدها وتقيمها(1). ومشكلة المؤلف المحلي سنعود إليها بشيء من التفصيل في مكان آخر.

ويجمل الناقد الصحفي الدكتور حسن يعقوب العلي عميد المعهد العالي للفنون المسرحية فيما بعد أسباب الركود في "موقف المسؤولين في الجهات المختصة بالحركة

(1) مجلة اليقظة ١٦/٩/١٩٦٨.

المسرحية، وموقف كتاب الصفحات الفنية في الجرائد والصحف المحلية[١]، وفي مكان آخر يكتب مقالاً يركز فيه اهتمامه على مشكلة التأليف، فيقول: "أعطونا مؤلفاً محلياً نعطكم مسرحاً ناجحاً[٢]"، وفي مقال مطول لزكي طليمات عن "المسرح الكويتي بين ما هو كائن وما يجب أن يكون" يؤرخ لحركة المسرح العربي ومعهد الدراسات المسرحية، ثم يرسم ملامح مسرح الغد في الكويت، فهو مسرح التمثيلية الجيدة، والأداء التمثيلي الجماعي المتناسق، وهو مسرح احتراف التمثيل، وهو أيضا المسرح الذي سيعمل فيه ويتــولى قيادته شباب كويتي يكون قد استزاد علماً على علم في معــارفه التمثيلية، بدراســـات طويلة وعملية[٣]، فكأن زكي طليمات الذي أسس المرحلة الثانية من مراحل المسرح في الكويت يستشرف بدء مرحلة جديدة على أسس أكثر إيغالا في الاتجاه العلمي بإرسال بعثات طويلة الأجل، كما يدعو إلى تشجيع الاحتراف والأخذ بالوسائل الفنية الحديثة، واستخلاص الحركة المسرحية من أية تأثيرات غريبة على البيئة حتى تكتشف شخصيتها المميزة. والحق أن طليمات طالب بذلك مراراً[٤]، كما اقترح أيضا إيجاد اتحاد للفرق العاملة.

وهذه المعاني طرحها أيضا الناقد الصحفي بلال عبد الله، الذي رأى أن المعونة الفنية التي تقدمها الدولة لا تكفي، ولابد من المعونة العلمية بإقامة الدورات الدراسية وإرسال البعوث، وهو يتساءل : لماذا يقول البعض إن المسرح في الكويت كان في نشأته الأولى أحسن منه الآن، هذا على الرغم من ضعف الإمكانيات المادية في السابق؟ ويرى أن مرد ذلك إلى التصاق المسرح في نشأته بالقضايا التي كانت تهم المواطن وتعبيره عنه، وأيضا توافر الدافع الذاتي وحب العمل، ومن ثم يرجع عوامل ما يسميه بالتدهور

---

(١) مجلة الرسالة ١٩٧٢/٥/٢٨.

(٢) مجلة الرسالة ١٩٧٢/٣/٢٦.

(٣) مجلة الرائد – مايو ١٩٧٠.

(٤) انظر مثلا مقالته في مجلة الكويت ١٩٦٨/٢/١٦.

إلى اقتصار الهيئة المشرفة على المسرح على تقديم المعونة المالية دون اشتراط مستوى فني معين وعدم وجود خطة مدروسة لإرسال الموهوبين في بعثات، إلى آخر ما ردده غيره من قبل، ولكنه يضيف إهمال الفرق المسرحية نفسها في اكتشاف مواهب جديدة، واقتصارها على أفرادها المألوفين، وهبوط المستوى الثقافي والفني لبعض الأفراد العاملين في المسرح(١) .

وقد طرح اقتراح بسبيله إلى التنفيذ، عن تكوين فرقة قومية تجمع العناصر الممتازة في كافة الفرق، ومن خارج الفرق أيضا، وتكون تابعة لهيئة الفنون التي اقترح إنشاؤها أيضا، على أن تكون تابعة لمجلس الوزراء مباشرة، كما أقر مبدأ التفرغ النسبي لفناني المسرح، ليس بإقرار الاحتراف، وإنما بإتاحة الفرصة للعاملين بالمسرح أن يشغلوا وظائف قريبة من هوايتهم ومتناسبة مع مكانتهم الفنية، على أن يكون من حقهم التفرغ تماما من أعمالهم الرسمية حين يبدأ الموسم المسرحي أو تقترب عروضهم الخاصة.

وقد شهد عام ١٩٧٥ تجربة مثيرة، وذلك حين اختيرت فرقة مسرحية من كافة الفرق العاملة في الكويت، وقدمت مسرحية "علي جناح التبريزي وتابعه قفة"، فقد نالت المسرحية إعجابا والتفاتا في مهرجان دمشق المسرحي، وأشاد بها منظمو المهرجان، مما يقوي حافز تكوين فرقة قومية لتأدية الأعمال الفنية الرفيعة، لتكون نموذجا وحافزا للفرق الأخرى.

هذا فضلاً عن تكوين لجنة متابعة وتقييم لمسرحيات موسم ١٩٧٦ من خاصة المهتمين بالمسرح، ورصد جوائز تقديرية وتشجيعية من سمو ولي العهد لأحسن العروض وللفنانين الممتازين. وقد حملت فرقة "المسرح العربي" عبء القيام بهذا العمل والاستمرار به فيما بعد، فدرجت لعامين متتاليين على إقامة يوم أطلقت عليه "يوم الفنان

---

(١) مجلة النهضة ١٣/٥/١٩٧٢ .

المسرحي" (٢١ فبراير) وزعت فيه الدروع والميداليات والجوائز على المبدعين المتميزين من كافة الفرق المسرحية في الكويت.

هذا الاهتمام الكبير دليل على أن الحركة المسرحية تشغل الرأي العام وتشغل المثقفين كما تشغل الدولة، وإذا كانت قد واجهت بعض القلق في النظام الإداري الذي انعكس على الجانب الفني فإن هذا أمر يلازم مراحل التطور والتغير، كما يلازم أزمنة الأزمة، والذي يتأمل مراحل النهوض ومراحل التراجع في الحركة المسرحية الكويتية سيجد التطور والأزمة مقترنين، فهناك جهود تبذل وتجارب تمارس وتكتسب، في جانبين وانتكاسات وخطوات متراجعة في جانب آخر، ولا نرجح أن الحقل الفني المسرحي – في ذاته – مسؤولا عن هذا بمعزل عن التأثير الخارجي، إذ نرى مجريات الأحداث وقلق الذوق العام، ومنافسة وسائل الترفيه الأخرى تترك آثارا واضحة في عثرات وتراجعات المسرح، أكثر مما نجد إفادة بنائية بفعل هذه العوامل ذاتها.

وليس يفوتنا– في ختام هذه الفقرة– أن نلمح كيف عبر اسم الفنان صقر الرشود عبورا خاطفا بارقا– مرتين، مرتبطا بتأليف نص مسرحي، كان النص الأول "تقاليد" علامة انتهاء الارتجال وانتهاء دور محمد النشمي في المسرح الشعبي (تقريبا) وكان النص الثاني "فتحنا" بمثابة العماد الذي تجمعت حوله النواة الأولى المبكرة: المسرح الوطني، الذي تحولت برعمته إلى "مسرح الخليج العربي". إن صقر الرشود لم يكن صاحب خطوة أولى في تأسيس هذه الفرقة، ولكن انضمامه إليها ما لبث أن بث فيها روحا جديدة، حتى لقد عرفت به، كما عرف بها.

٢- زكي طليمات

رأينا أن استقدام زكي طليمات – إلى الكويت جزء من محاولة تنظيم المسرح، وهذا يعني أن المسرح كان موجودا قبله، ولكنه المسرح المرتجل الساذج، ولا يصح

الاعتماد على ذكريات المعجبين من كبار السن كأحكام على أن المسرح كان سابقاً خيراً منه الآن، ففضلاً عن انحياز كل جيل إلى نفسه والإعجاب بكل ما استحال إلى ذكرى من الماضي، فالمسرح الآن يواجه منافسة لم يكن يواجهها المسرح القديم من الإذاعة والتلفزيون والسينما، والمواطن الآن- نفسيا وثقافيا- أصبح صعب الرضا لما يرى خارج الكويت، ولما يتوق إلى تحقيقه من إنجازات يلغى في سبيلها عنصر الزمن والتطور. فالمسرح كان قبل زكي طليمات شكلاً، ولكن فكرة المسرح وجوهره له أسسه الخاصة التي احتاج إلى جهود عشر سنوات أو أكثر لتصبح التربة صالحة أو راغبة في استيعابه، وقادرة على إنتاجه.

وإذاً فقد أصبح زكي طليمات جزءًا من تاريخ الحركة المسرحية في الكويت، لا لمجرد أنه أنشأ فرقة وشارك في التمثيل وأشرف على الإخراج، واستنبت من بين الكويتيين فريقاً ناجحا من الممثلين والفنيين وحسب، وإنما لأنه شهد مولد المسرح الفصيح من جانب، وشهد ردود الفعل الاجتماعية المؤيدة والمناوئة، وتلقاها بمرونة واضحة حتى تم التغيير، ولأنه – أخيراً- رأس أول معهد للدراسات المسرحية في الكويت، وسنهتم به من خلال هذه المجالات الأساسية بالنسبة لتاريخ الحركة المسرحية. وقد أشرنا سابقا إلى أن حمد الرجيب كان وراء الإفادة من زكي طليمات، ونجد أول خبر ينشر عن ذلك حملته مجلة الرائد[1] (مايو ١٩٥٢) ففي باب "شهرية المسرح" نشر الرجيب رسالة تلقاها من طليمات نقتطف منها قوله: "... فقد حمل البريد إلى العدد الأول من "الرائد" وهي المجلة التي تساهمون في تحريرها، وقد تفحصته في سرور يخالطه الزهو، إذ أرى أحد أبناء المعهد العالي لفن التمثيل العربي يبدأ حياته العملية في بلاده بمجهود له أهداف بعيدة تتراءى للمتأمل والمؤمل في أن تكون للكويت مساهمة

---

(١) صدر عددها الأول في مارس ١٩٥٢، اسسها احمد العدواني وحمد الرجيب. وفهد الدويري. تامل الاسم ودلالته على المنحى التجديدي للمجلة، على أن تامل المحتوى يؤكد هذا الجانب بقوة، فقد حملت عبء الدعوة إلى التغيير والتجديد واعتناق روح المعاصرة من موقف وطني واع.

إيجابية في عالم الأدب العربي والمسرح العربي الناشئ، مساهمة تتجاوز الأهداف التربوية والتعليمية، إلى ما هو أوسع مدى وأعمق أثراً في يقظة الوعي الأدبي العام"، ثم بعد أن يطري المجلة ومستواها يخاطب الرجيب قائلا: "ولعل اهتمامك بكل الشئون لا يصرفك عن أن تدعو لحركة مسرحية بين طلاب المدارس، تكون نواة لمسرح كويتي أصيل بأدبه وفنه، تتبلور خصائصه مع الزمن، فالمسرح- كما تعرف - هو مرآة كل مجتمع".

ويلفتنا في هذه الرسالة تقييمه لحركة المسرح في الكويت، ويفترض أنه على معرفة بها من خلال علاقته بالرجيب - وهو أنه ما زال مسرحا تربويا تعليميا، وأنه قد آن له أن يغادر تلك المرحلة إلى التعبير عن الجماهير العريضة، لأن المسرح هو "مرآة كل المجتمع". كما تلفتنا دعوته إلى ضرورة بث الحركة المسرحية بين طلاب المدارس، فليس في ذلك شيء من التناقض، لأن طلاب المدارس هم المؤهلون تلقائياً لتبني فكرة المسرح في مستوى معقول، يصبح - مستقبلاً - أكثر استقراراً، ولابد أن نشير هنا إلى أن الرجيب كان قد فعل ذلك وحققه قبل أن تصله تلك الرسالة كما أشرنا من قبل.

جاء زكي طليمات إلى الكويت مرتين قبل أن يستقر بها نحو عشر سنوات، كانت الأولى في أوائل عام ١٩٥٨ ودامت نحو ثلاثة أشهر، وهذه المرة الأولى شهدت عاصفة من المعارضة عنيفة، لم يترفق طليمات في الرد عليها. وقد ألقى محاضرتين عامتين(١)، في إطار الموسم الثقافي الذي كانت تقيمه وزارة التربية (إدارة المعارف في ذلك الحين) وواضح من موضوعيهما أنه كان بسبيل التمهيد لإنشاء مسرح عصري، وأنه يسعى إلى إقناع قطاعات اجتماعية بأن المسرح لا ضرر منه، بل يمكن أن نجني منه الخير الكثير، وأن بلاداً أخرى سبقتنا إليه ولم تسقط أو تنحل خلقياً. وهو في المحاضرة الأولى يحيي حكومة الكويت، "وهي رشيدة حانية، ولابد أنها ستستجيب للإرادة

---

(١) الأولى بعنوان: "اضواء على تاريخ المسرح العربي" والأخرى بعنوان "المسرح والوعي الاجتماعي" وقد نشرتا في كتاب : "محاضرات الموسم الثقافي الرابع" ص٢٠١، ص٢٢٧.

الشعبية المشروعة، ومظاهر هذه الاستجابة اتخاذها ما من شأنه أن يشد التجارب المسرحية المشكورة التي قام بها أفراد من الكويتيين المتنورين، أن تشدها من مرحلة الارتجال او الضيق، إلى مرحلة التخطيط والتنظيم"، ولابد أن تعقيبات من نوع معين قد لاحقت محاضرته الأولى، إذ نجده في المحاضرة الثانية يحدد أعداء انتشار المسرح بصفة عامة وليس في الكويت، فلم يكن في الكويت مسرح ليكون له أعداء، والمحاضرة في أساسها ثقافية عامة، ولكنه أراد من خلالها أن يطمئن فئات معينة، من خلال عرضه لمعوقات الحركة المسرحية في مصر بخاصة، ليؤكد بعد ذلك أنه انتشر، وأنه محل رضاء وإعجاب. وهو يحصر هؤلاء الأعداء في : البيئة الدينية التي ترى هذا الفن بدعة، والعرف السياسي القائم عليه نظام الحكم الذي يجد فيه مادة خطرة وخطيرة، والعرف الأدبي الذي يرى فيه عنصرا معطلا لإحياء اللغة العربية، والعرف الاجتماعي الذي يرى أن المسرح يقول كلاما صريحا أكثر مما يجب، وفي هذا ما يهدد حياء العذارى من الإناث والذكور، وهذا القطاع يغلو بعضه من أهل التزمت فيرون المسرح مباءة قذرة أو أنه رجس من عمل الشيطان، "وقد يتكتل هذا كله ويتكرر في بيئة أخرى، لها وجود في كل مكان وزمان، وهي بيئة النفاخين بالفضيلة، المتشدقين بمكارم الأخلاق، يتظاهرون بهذا ليرتفع لهم اسم مغمور، أو يأتونه استجابة لما يحسونه في نفوسهم من شعور بالنقص، أو بما لا يحسونه من مركبات النقص ذاته"، وبعد هذا الغمز القاسي يشير في النهاية بما يجعله أكثر تحديدا، قائلا إن المسرح في الكويت سيواجه بمثل ذلك، ولكن يجب أن نتسلح بالإصرار.

ويستمر طليمات في نشر مقالات صحفية وأحاديث يجس بها نبض المعارضة الاجتماعية، وبخاصة ما تمثل منها في "جماعة الإرشاد الإسلامية" ويناقشها بحجج مختلفة، ففي حديث صحفي يذكر أن المرحلة التي تجتازها الكويت مرحلة تناقضات نرى ملامحها في المباني والملابس والشوارع، كما نراها في الأفكار "فإلى جانب من يعيشون في قماقم من عهد سليمان عليه السلام ويفكرون تفكيراً قديماً، نرى فريقاً

آخر يفكر تفكيراً حديثاً، ومنهم من يتحدث في النظام الديمقراطي المعتدل والمتطرف، ومنهم من يجادل في الوجودية، ومنهم من يرى أن يعاد خلق الكويت من جديد... تطرف وحيوية كالسيل"[1]، ثم يذكر كيف فوجئ برجال يقومون بأدوار النساء، ويرى أن المسرح دون المرأة يعتبر لهواً سقيماً، وأن ذلك قلب للأوضاع المنطقية، وهو دعاية سيئة للكويت، ثم يذكر أخيرا أن الرسول الكريم لعن الرجال المتشبهين بالنساء، وأن العرف الاجتماعي يسخر من قيام الرجال بأدوار النساء فوق المسرح ويأخذها مادة للتندر.

وفي حديث آخر[2] يقسو أكثر على المعارضين لعمل المرأة في المسرح، فضلا عن معارضتهم لتأسيس مسارح جديدة، ويذكر محرر الصحيفة في التقديم أن معارضة الإصلاح في الكويت ذات جذور لكنها لم توقف شيئا، فقد عارضوا تكوين مجلس لإدارة المعارف سنة ١٩٣٦ وعارضوا إنشاء فرق للكشافة، كما عارضوا تعليم البنات، وعارضوا إحضار ممرضات وطبيبات، وقد تم ذلك كله بمنطق التطور والعصر. أما طليمات فيهاجم المحتمين بالتقاليد من غير هوادة: "لقد وقفت هذه التقاليد- أو أوهام هذه التقاليد- دون أحد المتعهدين حين حاول استقدام فرقة يوسف وهبي لأن فيها نساء، ووقفت دون استقدام فرقة أم كلثوم لأنها امرأة ، بل وقفت دون استقدام فرقة موسيقية كلها رجال، ولا أدري لماذا، مع أن هناك حفلات خاصة يغني بها المطربون الذين يستقدمون من البلاد العربية، ولم يسمع أحد أن التقاليد اعترضت على إقامة هذه الحفلات، فهل سلطة التقاليد مقصورة على كويتيين دون كويتيين!!؟"، ويشير أخيرا إلى أن التقاليد لم تعترض على الحفلات المشتركة الصاخبة التي يقيمها الإنجليز، ثم يقول إن للمسرح رسالة لا تقل شأنا عن رسالة المدرسة والجامع.

وختم طليمات زيارته الأولى للكويت بإقامة حفل عام في ثانوية الشويخ تحت عنوان "مهرجان العروبة"، حاول به أن تكتسب الحركة المسرحية حق إظهار المرأة على

---

(١) مجلة الشعب ١٩٥٨/٣/١٣.

(٢) مجلة الفجر ١٩٥٨/٣/١٧.

المسرح دون أن يثير ثائرة المعترضين، وهو بنفسه يقيم الحفل بغير مبالغة، إذ يقول: "لقد قدمت جديدا أفتخر به، لا من حيث الناحية الفنية، وإنما من ناحية تحطيم بعض الحواجز والسدود القائمة بين الرجال والنساء، فلأول مرة يشاهد جمهور من الرجال حملة الشوارب واللحى، يشاهدون طالبات المدارس وهن يقدمن لوحات فنية من الأناشيد، بالحركة الإيقاعية، وقد كان هذا محظوراً حتى على المرد من الرجال،ولأول مرة تشغل السيدات جناحاً من الصالة، ويجلسن إلى جانب الرجال، وقد كان هذا أيضاً محظوراً، ولأول مرة يرتفع صوت سيدة في حفلة تمثيلية، أي أن يكون هناك حضور لسيدة تمثل، وقد أعملت الحيلة لأحقق هذا الأمر من غير أن أضع أصابعي العشرة في عيني التقاليد، إذ جعلت السيدة الممثلة، وهي الآنسة ميس الطحاوي رئيسة الباحثات الاجتماعيات، جعلتها في المقصورة، وهي المكان الذي تشغله السيدات عادة، أوقفتها بحيث يراها الرجال صراحة، ثم أجريت إخراج مسرحية "النهضة الكبرى" التي تقوم فيها الآنسة بدور "العروبة"[(١)].

وقد أدى "مهرجان العروبة"، والآراء الجريئة التي نادى بها طليمات، واللغة العنيفة التي كان يستخدمها في مناقشة مخالفيه، إلى إثارة الأفكار والخواطر، وانفتح باب الحوار في الصحف حتى بعد أن سافر، كما ظل طليمات يغذي الصحف في الكويت بمقالاته من مصر، فنجد محرر "الفجر" يتساءل قائلا: نعرف أن طليمات وضع تقريره وسافر، وأن التقرير نام في أدراج وزارة الشؤون لأن الكويت لا تسمح بإقامة مسرح. ثم يسأل الكاتب: هل هذا القرار كان قبل قدومه أم بعده؟، وهل اجتماع المرأة بالرجل مرفوض واقعيا أم علميا؟، واقعيا: نراهما في السينما والشارع، بل إنهما "يرقصان معا في مدينة الأحمدي"، وعلميا: التقاليد ليست ثابتة، وما كان خطأ في التربية تحرمه القوانين أمس، صار مطلوبا اليوم...[(٢)]. ومن مصر أرسل طليمات مقالا

---

(١) مجلة الشعب ١٣/٣/١٩٥٨.

(٢) مجلة الفجر ٦/٥/١٩٥٨.

عنيفا وجهه إلى "الإرشاد والمرشدين" وضعت له عناوين مثيرة مثل: التجشؤ والسعال ونفخ الهواء لا يوقف التطور المحتوم[1]، وقد وعدت المجلة بنشر بقية المقال في العدد التالي، ولكنها لم تنشره، مما يدل على أن معارضة أو سلطة ما قد رأت إيقاف هذا اللون من الحوار الساخن تاركة للزمن أن يحل المشكلة، بعد أن وضع الرأيان: المؤيد والمعارض وجها لوجه لأول مرة.

وقد وجهت دعوة رسمية إلى طليمات بعد ثلاثة أعوام من زيارته الأولى، فحضر إلى الكويت في إبريل سنة ١٩٦١ وبقي أسبوعين ضيفا على دائرة الشؤون الاجتماعية لإجراء مباحثات فنية تستهدف الإشراف على المرافق الفنية وتوجيه الدائرة في حقل المسرح والتمثيل. وهذه الزيارة الأخيرة كانت توطئة للاتفاق معه على العمل بالكويت للإشراف على الحركة المسرحية، ويقال إنه عرض عليه في الزيارة الأولى سنة ١٩٥٨ البقاء في الكويت ولكنه رفض تدريب الرجال على أدوار النساء، ولم يكن يسمح بظهور المرأة على المسرح، فلما أصبح هناك قبول نسبي لذلك دعي من جديد، وقبل على الفور.

٣- تقرير زكي طليمات:

عرفنا أن دائرة الشئون الاجتماعية استقدمت زكي طليمات من القاهرة لبحث كيفية النهوض بالمسرح في الكويت، وقد أمضى لهذا الغرض في الكويت شهرين ونصف الشهر (من ٤ يناير إلى ١٩ مارس ١٩٥٨) رفع في نهايتها تقريره إلى الدائرة، وهو بحث مستفيض يمكن أن يحدد الكثير من طبائع الحركة المسرحية قبل تأسيس المسرح العربي، ويرسخ خط المستقبل المسرحي كما تصوره طليمات.

ونلاحظ في البداية أن التقرير يربط بين ألوان النشاط الفني: المسرح والموسيقى والسينما، وسنقتطف منه ما يتعلق بالمسرح، وهو يذكر في التمهيد أن المسرح فن

---

(١) مجلة الشعب ١٣/٣/١٩٥٨.

طارئ على بلادنا العربية وأنها جديرة بالأخذ به، "فإن الطبع العربي بفطرته الغلابة، طبع متحرك ومتفتح، وليس جامدا ومغلقا.. والأمر الواقع والمشهود أن المسرح والسينما - وهما من وافدات الحضارة الحديثة- قد دخلا إلى الأقطار العربية واستقرا فيها على الرغم من العرف والتقاليد". مع إقراره باختلاف المستوى بين الدول العربية المختلفة في تقبل هذه الفنون.

بعد هذا التمهيد يصف ويحلل طليمات واقع الحركة المسرحية في الكويت كما يراه، فيذكر أن الكويت سبقت جميع أقطار الجزيرة العربية في استقبال وافدات المدنية الحديثة، وفي امتداد بصره إلى آفاق بعيدة، بفعل ثروته النفطية وموقعه المهم. ثم يأتي دور التمثيل فيقول التقرير: "مظاهر النشاط التمثيلي هنا قائم فيما يحييه المسرح الشعبي من حفلات دورية، والمسرح الشعبي يتبع دائرة الشؤون الاجتماعية، ثم فيما تقدمه الفرق التمثيلية المدرسية على مسارحها الخاصة، وهذا يتبع دائرة المعارف. الجمهور الكويتي كما شاهدته- يتفاعل تفاعلا شديدا مع ما يجري فوق المسرح وكأنه يتوق إلى أن يسمع أصداء نفسه فيه، ويطالع أطيافا من حياة بيئته.و في الطلاب- على اختلاف سني أعمارهم - شغف جامح إلى أن يجعلوا من المسرح وسيلة إلى التعبير عما يزدحم في خواطرهم، وبينهم من هو على استعداد فطري ليعمل بالمسرح". وإذاً فالحركة المسرحية عند قدوم طليمات لم يكن ينقصها الممثل الجيد نسبيا، أو الجمهور الراغب في الاستزادة المستعد للتشجيع، ولم يبق إلا الركن الثالث والأساسي، وهو المسرحية، النص المسرحي.

ونعود إلى التقرير ليوضح لنا طبيعة ومستوى النصوص التي كانت تمثل في تلك الفترة.

يقول: "المسرحية المترجمة عن الأدب الغربي ليس لها أثر في هذا النشاط الفني، والمسرحية التاريخية المؤلفة والمنتزعة حوادثها من التاريخ يكتبها مدرسو اللغة العربية بالمدارس، ويقدمها الطلبة، وليس فيها من الصياغة الفنية إلا مسحة مزيفة".

هذا رأي طليمات في النصوص التي كانت تمثل في المدارس وهي النصوص الفصيحة الوحيدة التي كانت تقدم في تلك الفترة. ولكن ما رأيه في محاولة المسرح الشعبي التي لا تعتمد أساسا على نص مكتوب وتؤدي عملها باللهجة الدارجة؟ إنه يقر للمسرح المرتجل بالقيمة الفنية، ولممثليه بالذكاء والقدرة، ولكنه يرى- بحق- أن هذا اللون قد استنفد طاقته، ويجب تأسيس مرحلة جديدة تمتد فيها الجسور بين المسرحية الكويتية والأدب العربي، ولن يتم ذلك إلا حين تؤلف المسرحية في الكويت باللغة العربية الفصحى، فتصبح بذلك جزءاً من التراث العربي الخالد.

يقول التقرير: "أما المسرحية، الكويتية الموضوع والبيئة - وإن لم يقم لها نص مكتوب حتى الآن- إلا أنها تختمر في موضعها وفي تسلسل مشاهدها، وتتراءى صورا ذهنية في رؤوس بعض القائمين على المسرح الشعبي، وهذه الصور تتجسم حوارا شهيا باللهجة الكويتية يرتجله ممثلو هذا المسرح في حذق بالغ، يستجيب له الجمهور أيما استجابة قوية. وكأن المسرحية المحلية الكويتية تتبلور تدريجيا، وتتهيأ للخروج من مرحلة الارتجال إلى مرحلة التكوين الكامل، هذا في حين أن المسرحية المترجمة من نماذج من المسرح الأوربي لم تخرج بعد إلى النور، وأن المسرحية التاريخية المكتوبة باللسان العربي لم يصلب لها عود. وهذا أمر جدير بالنظر". ومن ثم يرى أن الشقة ما تزال بعيدة بين المسرح الكويتي والأدب العربي، وأنه لابد من إيجاد صلة سريعة، ويرى أن ذلك لا يتم بمجرد التمني، وإنما هو رهين بنضج الوعي المسرحي والأدبي وبالتطور الزمني، إلا أن هذا التطور يسرع في تقدمه إذا قامت وراءه خطة واضحة من شأنها أن تبصر ماهية المسرح والمسرحية، وتضع بين أيدي الأدباء الكويتيين نماذج من المسرحية في مستواها الرفيع، كما تنشطهم على الكتابة للمسرح.

ثم ينتهي التقرير إلى خلاصة أولية مؤداها "أن النشاط الفني في الكويت يقوم على استغلال ما هو قائم من فنون المسرح والموسيقى والسينما بما فيه من تراب

وحصى، وأن هذه الفنون تقوم من غير أن تكون وراءها دراسة فنية منهجية، وخطة واضحة المعالم والأهداف". ومن ثم يرى أن الفنون- وهي غذاء لا سبيل إلى منعه عن الجماهير مهما عاقته بعض التقاليد- لابد أن تتولى الهيئات الحاكمة الإشراف عليها وتوجيهها بما يرفع مستوى الجماعات، كما يرى أيضا أن نقطة البدء تتمثل في وضع خطة تنفذ على مراحل.

ويحدد طليمات تصوره للخطة المقترحة، وهي ذات شعبتين : أولاهما: عن إصلاح ما هو قائم بالفعل بتدارك أوجه النقص. والثانية تهتم بتثقيف هذه الفنون وتطويرها على أساس جديد. وهنا يقترح إقامة دورات تثقيفية، ولا يوافق على إنشاء معاهد فنية[1]، "لأن المستوى الفني والثقافي ما برح في أولى مراحله" ومن ثم جاءت فكرة إنشاء مؤسسة الفنون.

ويبدأ طليمات في تحليل "الوضع القائم" وكيف يمكن النهوض به، وهو ما يمثل الشعبة الأولى في منهجه الإصلاحي، فيذكر أن المدارس تهتم بالتمثيل اهتماما كبير ولكن النصوص التي تمثلها فرق المدارس لا تزيد عن كونها مقتبسات من التاريخ، "وهذه المشاهد التاريخية ليس في صياغتها أي حذق فني في الحبكة المسرحية، أو في إحياء عوامل التشويق، أو في التقويم النفسي للأشخاص الذين يدورون فيها والمسرحية التاريخية لم تقم لمجرد إعادة ما جاء في كتب التاريخ إبتغاء أن يستذكر الطلاب دروسهم في التاريخ وإنما هي لأبعد من هذا وأهم. وفوق هذا فإن هذه المشاهد التمثيلية تعالج معالجة جافة، أي ليس فيها مما يعلي الناحية العاطفية، والفن العاطفي هو الذي يستطيع أن يؤثر في عقول الطلبة، لأنه يؤلف الناحية العكسية للمنهج

(١) قد يبدو طليمات متناقضا ظاهريا، إذ كانت دعوته وخطته دائما تقوم على اهمية الإعداد العلمي للفنان المسرحي، كما أنه – طليمات- راس اول مركز للدراسات المسرحية في الكويت، وقد حدد السبب الذي من اجله يدعو للاكتفاء بالدورات التدريبية والتثقيفية.

الدراسي، الذي لا يعني إلا بالناحية الذهنية والتعليمية[1]... والمسرحية الاجتماعية- وأقصد بها المسرحية التي تعالج شؤون البيئة في أهم ما يشغل أذهان الناس في حياتهم العامة والخاصة- ليس لها مجرد وجود في المسرح المدرسي هنا، وبهذا لم يتحقق وجود العنصر الهام الذي من أجله تقوم رياضة التمثيل بالمدارس، وهو أن يتبصر الطالب بشؤون الحياة الواقعية". ويمضي طليمات في بحث تربوي رائع عن نفسية المراهق، وأنماط التمثيل والموضوعات التي ترضي نوازعه، ويمضي إلى عيوب الإلقاء عند الطلاب وضعف الإخراج عند الفرق المدرسية.

ثم يأتي دور "المسرح الشعبي" في التقرير، باعتباره يمثل أهم جوانب الوضع القائم المستحق للاصلاح، وننقل من التقرير عن المسرح الشعبي ما نصه: "لعله المظهر الكامل للنشاط المسرحي بالكويت[2]، وذلك من ناحية أن حفلات يؤمها الجمهور في مختلف طبقاته، وأنه يخاطب الجمهور في أحوال بيئتهم وباللهجة الكويتية، ولأن الاستجابة بين ما يقدمه وبين الجمهور قائمة على أحسن حال. إلا أن موضع الضعف فيه أن مسرحياته تجرى ارتجالا من غير نصوص مكتوبة، الأمر الذي يجعل هذه المسرحيات تشكو التخلخل في الوحدة الموضوعية، وإعلاء التفاصيل على جوهر الموضوع، ثم هذا التبديل والتغير في الحوار تبعا لمزاج الممثلين وما تختزنه ذاكرتهم من معالم الحوار".

ولا يخفي طليمات عجبه من قيام الرجال بتمثيل أدوار النساء، ومن ثم يقترح الإعلان عن مسابقة للتأليف المسرحي، هذا بالنسبة للنص، "أما الأمر الآخر فأعتقد أن

---

(١) هذا نقد صميمي لتوجه المسرح المدرسي بشكل عام، فاغلب ما يؤلف له يدور في نطاق عرض المعلومات المدرسية بطريق الحوار، وهذا قد يفيد من الناحية التعليمية، ولكنه لا يضيف شيئا إلى التربية العاطفية والذوقية. لهذا ينبغي أن يتصدى للتأليف للمسرح المدرسي كبار الكتاب المهتمين بالناشئة، وليس المدرسون والمفتشون من خازني المعلومات المجردين من الإدراك الفني والجمالي.

(٢) صفة الكمال هنا تعني أن النشاط المسرحي يتمثل في جهود المسرح الشعبي وحده.

الخلاص منه رهين بتحرر المرأة الكويتية، وهذا تطور منتظر وقوعه قبل خمس سنوات، ولا فائدة من أن أقترح استقدام ممثلة مصرية أو سورية، أي غير كويتية، لأنها لن تستطيع أن تتكلم اللهجة الكويتية على النحو الذي تستطيع معه أن تشارك الممثلين عملهم فوق المسرح". فهل يمكن أن نقول أن رغبة طليمات في وضع النموذج الكامل للمسرحية الفنية السليمة، ومد الجسور بين المسرحية الكويتية والأدب العربي، وضرورة الاستعانة بممثلات غير كويتيات، كان وراء البدء بالمسرحية ذات الطابع التاريخي المكتوبة بالفصحى التي فرضها طليمات بداية للمسرح العربي، الذي أسسه بعد هذا التقرير بثلاثة أعوام؟!.

لا نشك في أن رأي طليمات في المسرح الشعبي وجهوده يتضمن جانب الاعتراف بجهده، ولكنه يميل إلى الرغبة في عدم الاعتماد عليه بالنسبة لخطته القادمة، فيرى أن يبدأ من عناصر جديدة، ويحاول أن يجند المسرح الشعبي لدور آخر يحدده التقرير بأنه الطواف بالقرى والضواحي، والبلاد المجاورة للكويت كالبصرة والبحرين وغيرهما في حدود فهم اللهجة الكويتية. والجدير بالملاحظة أن هذا التقرير سابق على اختلاف طليمات مع النشمي حين جاء الأول إلى الكويت بعد ثلاثة أعوام، وهذا يعني أن رأيه في جهود المسرح الشعبي كما أداره النشمي لم تتغير، وأنه لم يتحرك إلا في حدود تحليله الخاص الذي التزم به من البداية واستقدم لتطبيقه. بل إن طليمات يقول صراحة في تقريره: "ويؤسفني أن أقرر أن هذا المسرح الشعبي، على إقبال الجمهور على حفلاته، ما برح نشاطه محدودا لا يبرر قيامه، إذ أنه لا يقدم في العام الواحد أكثر من عشر حفلات"، فلعل هذا النشاط المحدود هو الذي أوحى لواضع التقرير بفكرة الطواف بالقرى والمدن المجاورة، مستهديا إيحاء تسميته بالشعبي، وحرصا على ضرورة استمراره، ولهذا اقترح أيضا أن ينتقل أعضاء الفرقة من الهواية إلى الاحتراف، فتدفع لهم وزارة الشؤون رواتب مناسبة تعينهم على التفرغ لإتقان فنهم.

ثم يأتي دور المؤسسات الجديدة التي يدعو طليمات إلى إنشائها لتكون دعامة الحركة المسرحية المقبلة، ويذكر في البداية أن هذا الجانب هو الأهم، وأول هذه المؤسسات إنشاء "مركز الدراسات الفنية" وهو مركز للدراسة والتجريب معا، ويرى أن يتبعه المسرح الشعبي، والفنون الشعبية (الفلكلورية) والسينما، والمسرح التجريبي أو مسرح اللغة العربية، والدراسات الفنية الجديدة في فنون التمثيل والموسيقى والسينما.

وكذلك امتد التقرير إلى جانب الإنشاءات فرأى بناء مجمع لهذا المركز يشتمل على صالة للعرض المسرحي والسينمائي- واستديو سينمائي، وأجنحة للمسرح الشعبي والفنون الشعبية، ومكتبة وملحقاتها، وقاعات للمحاضرات، بل نادى التقرير بضرورة إنشاء "دار أوبرا" أو دار عامة للتمثيل، حتى لا تظل الفرق تعتمد على مسارح المدارس، وحتى تكون حافزا وشعارا للمرحلة الجديدة المأمولة للحركة المسرحية. كما يرى إيفاد بعثات فنية إلى الخارج، ويعين مصر خاصة على أن يوفد المتازون بعد ذلك إلى مسارح أوربا في رحلات صيفية بعد إتمام دراستهم بالقاهرة، ويلقي على دائرة المعارف (وزارة التربية الآن) مسؤولية ترجمة نصوص من روائع المسرح العالمي إلى العربية بقصد تدريب حملة الأقلام، والجمهور، وبذلك يفتح باب التأليف المسرحي في الكويت.(١)

وينتهي التقرير بدعوة حارة إلى ضرورة وجود المسرحية المكتوبة بالعربية الفصحى وعرضها على الجمهور، وضرورة تقديم المسرحيات التاريخية التي تشيد بأمجاد العروبة. وهو يرى أن هذا المسرح العربي الفصيح آت إذ ما طبقت خطته، ويمكن تعجله بتشجيع المتعلمين من هواة التمثيل على تقديم مسرحيات تاريخية مكتوبة بالفصحى من وقت لآخر، ويترك أمر إنضاجها لفعل التطور.(٢)

---

(١) تقوم وزارة الإعلام بإصدار سلسلة مسرحيات عالمية مترجمة، تحت عنوان "من المسرح العالمي" تصدر شهرياً، مع مقدمة ودراسة لكل مسرحية. وقد صدر منها نحو اربعمائة مسرحية حتى الآن، ولسنا نشك في أنها تمثل خدمة ثقافية ممتازة، ولكن المؤسف أن مسارح الكويت لم تتجه إلى الإفادة من هذه المسرحيات، إلا في حالات نادرة، بالقياس إلى العدد الكبير الذي صدر منها.

(٢) بين الكتاب في الكويت من يحرص على التزام اللغة العربية فيما يكتب، مثل الأستاذ سليمان الحزامي في مسرحياته التي تجنح إلى المنهج العبثي، وسنعرض لبعضها، والأستاذ خالد عبد اللطيف الذي كتب محاولاته الأولى بالعامية ثم هجرها إلى العربية، كما سنرى.

هذه أهم نقاط تقرير زكي طليمات الذي قدمه إلى دائرة الشؤون الاجتماعية، وتاريخ التقرير هو ٩ مارس ١٩٥٨ ومن المؤكد الآن أن كل ما نفذه طليمات من خطوات في سبيل ترقية فن التمثيل في الكويت استمد من هذا التقرير، ولكن الأمر لم يترك كليه لينفذ برنامجه كاملا كما رسمه، إذ تدخلت عوامل عديدة، ليتوقف المسرح الفصيح- إلا قليلا، على أن فكرته عن دور المسرح الشعبي لم تتحقق، وما كان لها أن تتحقق، وبخاصة أن المسارح- بعد بضع سنوات من عودة طليمات إلى الكويت- أشهرت كجمعيات أهلية ترسم سياستها بنفسها، ولا تملك الدولة سلطة توجيهها، بعد تقديم الإعانة المالية، ومراقبة الإنفاق، ثم رقابة المطبوعات.

****

الفصل الثالث

مسرح الخليج العربي : الوسط الذهبي

لا أظن أننا بحاجة إلى الدخول في ملابسات وتفصيلات ميلاد مسرح الخليج العربي، لأننا تناولنا خلاصة ما هو ضروري بالنسبة للموضوع، ولأن أطراف العلاقة – في جملتهم– قد تناولوا هذا الجانب، كما اهتم به بعض الذين عاصروا الحدث نفسه وهو يتشكل ما بين الحماسة التائهة، والتجمع لصناعة عرض مسرحي تحت مسمى فرقة المسرح الوطني، وانفضاض هذه الفرقة لينشأ من بين رمادها مسرح الخليج العربي، بعناية عدد من الأسماء ليست هي التي شكلت قسماته وحددت وجه مسيرته بعد ذلك؛ نذكر هنا مقالة: "زراعة التحدي" بقلم عبد العزيز السريع بمجلة البيان عدد إبريل ١٩٧٩، وكتاب سليمان الخليفي: صقر الرشود والمسرح في الكويت : الناشر مكتبة دار العروبة – الكويت ١٩٨١ – وكتاب محبوب العبد الله: فرقة مسرح الخليج العربي في ربع قرن، ومقالة الدكتور سليمان الشطي: هامش صغير عن صداقة كبيرة، المنشورة بالكتاب التكريمي "عبدالعزيز السريع تكريم وتحية" – مؤسسة البابطين– الكويت ٢٠٠٣، فهذه المصادر، وغيرها بدرجات متفاوتة – عنيت برصد هذه الظروف التي يعنينا منها بعد هذا الزمن الطويل، وبعد ما رأينا من توجه همة الدولة، ممثلة في وزارة الشؤون، إلى إصلاح المسرح حسب مخطط طليمات الذي عرفنا، أنه لا تكاد توجد مساحة (فنية) أو هي مساحة ضيقة جدا، لإنشاء فرقة "ثالثة" معانة أو تطلب العون من الجهات الرسمية. فكما رسم التقرير، وكما جرى التنفيذ تأسس "المسرح العربي" بقيادة طليمات، وقد ضم تلاميذه ومريديه الذين انخرطوا في تحقيق خطة أستاذهم، وهي خطة متأثرة بنزعته التعليمية من جانب، وبالمد القومي الزاحف على

منطقة الخليج خاصة، وهكذا ما كاد "المسرح العربي" يشهر رسميا في ١٩٦١/١٠/١٠ حتى توالت عروضه التي تؤكد منحاه المشار إليه ؛ مبتدئا بمسرحية "صقر قريش" في أول مواسمه، وهي من تأليف محمود تيمور تبعتها في العام نفسه مسرحية "ابن جلا" وهي من تأليف تيمور أيضا، وفي الموسم التالي (١٩٦٣) عرض مسرحيتين قصيرتين: "فاتها القطار"، و "مسرحية المعلم كندوز" وهما من تأليف توفيق الحكيم، كما عاد إلى تأليف تيمور في مسرحية "المنقذة"، وكان "طليمات" المخرج لجميع هذه العروض، والمهم أنه في عامين (وثلاثة مواسم مسرحية) لم يغادر النص المسرحي ما كتب تيمور والحكيم، وقد كانت فخامة المناظر، كما كان ظهور الفتاة الكويتية على خشبه المسرح، فضلا عن بعض الأسماء النسائية المصرية الشهيرة بالتمثيل، ذات أثر في الدعاية، تغلب على عامل اللغة، وغربة القضية المعروضة على اهتمام المشاهدين. ولا نشك في أن بعض الكتابات هاجمت اتجاه طليمات في اختيار النصوص المستجلبة من التاريخ أو من قضايا افتراضية وذهنية لا تشغل المشاهد ولا تناسبه، ولعل هذا كان وراء تخليه عن استيراد النصوص لصالح الكتابة الحاضرة المعدة خصيصا للمسرح، فكانت محاولة الفنان سعد الفرج – الأولى – في الكتابة: "استأرثوني وأنا حي" – التي جمعت في عرض واحد مع مسرحية المنقذة عام ١٩٦٣، ومن الواضح أن نص "استأرثوني وأنا حي" لم يكن مشبعا، ولا يصلح دليلاً للتغيير، ولهذا راحت سياسة طليمات "تبحث في زوايا الذاكرة المسرحية عن أعمال أخف وطأة، على الأقل: من الناحية اللغوية، والخطابية من صقر قريش وابن جلا، فكانت مسرحية "مضحك الخليفة" من تأليف على أحمد بالكثير.. الخ، إلى أن كتب سعد الفرج مسرحية: "عشت وشفت" فوضع حدا، وحقق نقلة كاملة في اتجاه هذه الفرقة.

حين كان طليمات يعد لأول عروض مسرحه كان صقر الرشود كتب نص "تقاليد" وقدمه للنشمي في المسرح الشعبي، بل أوشك أن يقوم بدور البطولة في التمثيل أيضا،

غير أنه استبعد من التمثيل لسبب أو لآخر، ولعله شعر بأن هذه الفرقة القديمة المتماسكة، وفي زمن أزمتها وانصراف أجهزة الرعاية الرسمية عن الحماسة لها وإعانتها، ليست هي المكان المأمول له، وهكذا أخذ نصه الثاني "فتحنا" وذهب به إلى هذا الكيان الجديد (المسرح الوطني) الذي لا يزال يتخلق، ودفع به إليهم ، فتلقفوه لأنهم بحاجة إلى "شيء" يجتمعون حوله، ولهذا انفض جمعهم بمجرد انتهاء العروض، وانفض صقر أيضا إذ لا نجد اسمه يتصدر مؤسسي مسرح الخليج العربي، فكيف نتصور هذه المرحلة القصيرة (المجهولة) بين مرحلتين وأين كان صقر الرشود وعبد العزيز السريع اللذان منحا هذا المسرح لونه ومذاقه الخاص وعمقه الذي أصبح جذراً، وتاريخاً، يشبه العلامة التجارية؟

لقد تعارفا في هذا الوقت، وسنعرض لهذا التعارف في مدخل الفصل الخاص بصقر الرشود مخرجا، واجتمعا على حب المسرح، وتنمية الوعي المسرحي بالقراءة المسرحية المستمرة، وكان ثالثهما في الصحبة زميلهما محبوب العبدالله، وقد تردد ثلاثتهم على المسرح الشعبي (في عروضه الأخيرة تحت قيادة النشمي) فلم ترقهم طريقته ولم يجتذبهم مستوى تشكل النص على الخشبة، وكذلك ترددوا على المسرح العربي وشاهدوا عروض طليمات، فلم تستجب لها أرواحهم ولم تنبض بها قلوبهم، وقد كانت المسافة واسعة جدا بين عروض النشمي، المتواضعة المرتجلة التي تحول أي حدث إلى نوع من الأداء الهزلي، أو المساخر، فوق خشبه عارية من مؤثرات الصوت والضوء والمناظر، وبين عروض طليمات الغارقة في العبارات الفخمة الضخمة، والشعارات والخطابيات ، والطيالس والعباءات المزركشة والعمائم والتيجان، مع مجالس الأبهة والعظمة، أو الغارقة في تأملات توفيق الحكيم وافتراضاته الذهنية، ولغته المحايدة (الباردة) ... إلخ. لقد وقف الرفاق الثلاثة بين الرمضاء والنار، ومن ثم كان الوسط الذهبي، الطريق الثالث يبدو متسربا بين الأسلوبين، وفي يده مفاتيح مسرح المستقبل في الكويت. وهنا نوضح أمرين:

الأول: أنه ليس شرطاً أن تكون خطة العمل واضحة، جاهزة قبل اتخاذ الخطوة الأولى، بعبارة أخرى: يكفي أن ينصرف الشبان الثلاثة عن فرقة النشمي (بل أشار بشيء من الألم أنهم أبدوا شيئا من الاستهانة بجهده وهو يمارس عمله فوق الخشبة) وألا نجد لهم سعياً للانضمام إلى طليمات وقد كان الطريق إليه مفتوحاً شريطة أن تقبل أسلوبه وتوجيهاته، وهكذا سيكون إسهامهم بالفرقة الجديدة، التي لم تتضح ملامحها بعد، بمثابة استشراف وتطلع إلى أسلوب مختلف عن الأسلوبين السائدين، وكان في هذا قدر من المغامرة، لأن "الشؤون" التي اعتمدت تقرير طليمات خطة عمل لها، قبلت التنوع في حالة التقابل: المسرح العربي = الفصيح (في مقابل) المسرح الشعبي = العامي، ولا مجال "لإعانة" فريق ثالث، من ثم تكون المغامرة المحسوبة التي قامت على بعد النظر، وقراءة المستقبل ، والتأكد من تعدد الفرق مستقبلاً ومن الآن، حيث لا يمكن حصر الأسلوب أو الطريقة أو المستوى .. إلخ، وقد صح ما توقعه المؤسسون الأوائل، فقد اتسع لطموحهم صدر رجل المسرح "حمد الرجيب" ثم بحث عن مخرج قانوني يضمن حق هذه الفرقة في معونة الشؤون.

الأمر الثاني: إن الذي يحلل مبادئ تقرير طليمات وعناصره سيكتشف أن طليمات نفسه لم يحقق بعض هذه المبادئ أو العناصر، التي يمكن - في سياق آخر- أن تعد هي "الأهم" كما سيكتشف أن مسرح الخليج العربي هو الذي حقق الجانب المفقود أو المفتقد في ذاك التقرير، عن غير تعمد، لأن طليمات وتجربته (في جملتها) كانا في موقع أقرب إلى الرفض، إن لم يكن الرفض القاطع، فلا يتوقع أن يتخذ مسرح الخليج العربي من وثيقة كتبها طليمات، وتعد في رأيهم عجزت عن ملء المكان الشاغر، دليل عمل له. وأحدد ثلاثة مجالات ذكرها التقرير، ولم يعمل طليمات في اتجاهها (ومن الممكن أن نقول إن الزمن لم يتسع له حتى يحققها:

١- أشار التقرير إلى أن المسرحية الكويتية الموضوع والبيئة لم يقم لها نص حتى الآن (أي حتى كتابة التقرير) وقد تولى مسرح الخليج العربي تحقيق هذا الطموح منذ العرض الأول، حققه بعناصره الثلاثة: الموضوع، البيئة، اللغة المحكية (العامية) فضلا عن الالتزام بنص مكتوب.

٢- أشار التقرير إلى أن المسرحية المترجمة عن الأدب الغربي ليس لها أثر في هذا النشاط الفني (السائد عند كتابة التقرير) وكذلك لم يكن لها وجود فيما أخرج طليمات من مسرحيات للفرقة التي انشأها، وحتى مسرحية "آدم وحواء" التي توصف بأنها من اقتباس فتوح نشاطي (وقد عرضت في ٤/٤/ ١٩٦٤) لا يشار إلى أصلها (الأجنبي) ولا مدى التصرف في جماليات الأصل. أما مسرح الخليج العربي فقد كان صاحب مبادرة وسابقة في هذا الاتجاه حين عرض "صفقة مع الشيطان" مسرحية جيروم - ك - جيروم في ١٩٦٥/٥/١٠، كما قدم "المرة لعبة البيت" عن مسرحية "بيت الدمية" لإبسن، في ١٩٦٨/٦/٢٥ - ومسرحية: "ثم غاب القمر" مسرحية جون شتاينبيك، في ١٩٦٩/٣/٣١، ومسرحية: "رجال وبنات" وهي عن مسرحية "الغربان" لهنري بيك، وعرضت في ١٩٧١/٢/١، ومسرحية الجحلة (الزير أو الحب) وهي مسرحية قصيرة الفها لويجي بيرانديلو وعرضت في ١٩٧١/٣/٢، وكانت معها في نفس العرض مسرحيتان أخريان من ذات الفصل الواحد، الأولى بعنوان: القاضي خايف، الفها جوردون دافيوث، والأخرى : الأصدقاء، ألفها هربرت فرجيون. والخلاصة أن هذه "الثغرة" التي نبه إليها تقرير زكي طليمات، ورأى - بحق - أنه من الضروري أن يتعرف المشاهد في الكويت على توجهات المسرح العالمي عبر نصوص مترجمة، تغلب عليها مسرح الخليج العربي بمبادرة مبكرة، وبجدارة واضحة ، قبل أن تحاول فرق أخرى أن تعرف هذا المستوى من النصوص العالمية.

٣- وثالثا فقد اقترح تقرير طليمات إقامة دورات تثقيفية، وقد فعل هذا بنفسه، إذ كان يتولى إلقاء محاضرات في فن الإلقاء، وفي التمثيل على أعضاء الفرقة، ولكن ما صنعه مسرح الخليج العربي يتجاوز هذا المدى، وأقصد المدى الذي ينحصر في فن التمثيل، ويوجه- على سبيل الانحصار أيضا- إلى الممثلين، إذ اتجه مسرح الخليج العربي إلى إقامة موسم ثقافي متنوع الموضوعات، ولكنها تدور في محور المسرح نظرية، وتأليفاً ، وعروضاً ، وتطبيقاً، وهذه نظرة أكثر أصالة وإحاطة، وترتبط بالتفكير المؤسسي الذي يعنى بإقامة صرح ثقافي معرفي تحرسه خبرات متنوعة، وليس مجرد "تنشيط" لذاكرة الممثل المسرحي.

إن هذا الطابع المؤسسي هو الملمح الأساسي في مسرح الخليج العربي، وقد منحه شخصيته الفنية، والمعرفية، وحتى الإدارية، منذ نشأته الباكرة، وإلى اليوم، وسنرعى هذا الجانب- في هذا الفصل التعريفي - في مفردات العروض، وفي تحليل اتجاهات ودلالات هذه العروض باعتبارها ركيزة هذه الشخصية العامة التي نتعرف عليها؛ ومحققة لهذا الوسط الذهبي الذي ألمحنا إليه. إننا نستطيع- بل ينبغي - أن نشير إلى أنشطة محددة ، تبرز هذا الجانب الثقافي المؤسسي الذي تميز به مسرح الخليج العربي، على أنه ستظل هناك جوانب مؤثرة كان له فيها الاقتراح، ورعاية الفكرة ، وإنضاجها حتى تصبح قابلة للتنفيذ، ثم المشاركة الأساسية في هذا التنفيذ، ونقدم مثلا على هذا مشروع "الفرقة الأهلية" التي تكونت تحت مظلة المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، لأداء عمل مسرحي محدد هو مسرحية "علي جناح التبريزي وتابعه قفة"، ففي عام ١٩٧٥ انتخب المخرج صقر الرشود عددا من الممثلين، من الفرق الأربع (الأهلية) في الكويت (المسرح العربي، والمسرح الشعبي، والمسرح الكويتي، ومسرح الخليج العربي) وقد كان حظ هذا الأخير أن يسند إلى مخرجه اللامع إخراج العرض، وأن يكون ممثله اللامع محمد المنصور بطل العرض، تشاركه سعاد عبد الله نجمة مسرح الخليج، وبهذا التكوين فاز العرض الكويتي بالجائزة الأولى في المهرجان المسرحي السادس بدمشق (في ١١ ديسمبر ١٩٧٥). إن حجم "حضور" مسرح الخليج العربي في "علي جناح التبريزي" يتجاوز وجود المخرج وبطل المسرحية وبطلتها، على الأهمية الشديدة لهذا، لأن مبدأ تكوين فرقة مشتركة من مجموع الفرق، تكون نواة أو مشروعاً لتأسيس "فرقة قومية كويتية" كان من تداعيات الفكر والتجريب في مسرح الخليج العربي، بصفة خاصة عندما أصبح عبد العزيز السريع مسؤولاً عن قطاع المسرح في المجلس الوطني للثقافة وأدرك خطورة التشرذم في فرق مسرحية صغيرة تتضاءل قدراتها الفنية- عكس المطلوب والمنطقي- مع الأيام، وإذا كانت الفكرة في ذاتها قد ولدت برعاية مسرح الخليج، أو وليدة تطلع من الصديقين: السريع

والرشود، فإن اختيار النص كان لهما أيضا، وعلى هذا الاختيار كان يرجع جل النجاح الذي أحرزه العرض، دون أن يجور هذا على حق الأسلوب الذي انتهجه الرشود في الإخراج، وأنه كان مفتاح النجاح والشهرة التي أحرزها، حتى لقد طوّف هذا العرض بعدد من العواصم العربية، بعد دمشق (تونس والمغرب والقاهرة) التي شهدت له بالتفوق. وليس من شك في أن الاهتمام بإنشاء فرقة قومية مشتركة، وتجميع قوى الفن في الكويت تحت مظلة عمل له شخصية متفردة لا تنطلق إلا من فكر مؤسسي يجيد توظيف الممكن واستخلاص أطيب ما يستطيعه، كما يملك حاسة استشراف المستقبل واكتشاف الشكل الصحيح المتوائم معه.

ثقافة الفنان

شغل المحور الثقافي حيزًا مهمًا في تفكير مؤسسي مسرح الخليج العربي منذ تأسيسه، فكانت "المكتبة" واسطة العقد في المبنى المخصص للمقر، كما صدرت نشرة ثقافية ذات اهتمام بقضايا المسرح بعنوان "الكلمة"، وكان يحررها أعضاء المسرح ومريدوه من المثقفين في الكويت، وكانت هذه النشرة تطبع على الآلة الكاتبة، وتوزع في أعداد قليلة، ولكنها كافية لتشكيل رأي عام مستنير حول المسرح وترشيد التجربة في الكويت، وقد صدر من هذه النشرة سبعة أعداد متتالية ثم جرى إنهاء نشاطها بدعوى أنها مخالفة لقوانين المطبوعات ولم تحصل على ترخيص. وقد واكب "الكلمة"، واستمر بعدها، إقامة موسم محاضرات، كانت تقام في مقر الفرقة، وتتخذ من قضايا المسرح ومذاهبه الفنية مجالاً، وكذلك متابعة العروض التي تقوم بها الفرقة، فكان مسرح الخليج العربي أول من اهتم بالمتابعة الفنية لعروضه، وأول من أقام ندوة عن النقد التطبيقي، وقد أقام في موسمه الثقافي الأول الندوات التالية:

١- ندوة عن مسرح شكسبير: أعدها وقدمها سليمان الشطي.

٢- ندوة عن نشأة المسرح في الوطن العربي: قدمها محبوب العبدالله.

٣- ندوة عن الكاتب المسرحي توفيق الحكيم: قدمها عبد الرحمن الصالح.

٤- ندوة عن الشعر العربي الحديث: قدمها وليد أبو بكر.

٥- ندوة عن نماذج مختارة من المسرح العالمي: قدمها عبد العزيز السريع.

٦- ندوة من النقد التطبيقي عن مسرحية الحاجز: قدمها محمد حسن عبد الله.

٧- ندوة عن مسرح الكاتب الإيطالي لويجي بيراندللو- بمناسبة مرور مائة عام على مولده.

٨- ندوة مفتوحة عن بداية الموسم المسرحي الجديد.

٩- ندوة عن العامية والفصحى في الحوار المسرحي.

١٠- ندوة مع الأستاذ جيفري بولو، أستاذ الأدب الإنجليزي في جامعة لندن سابقا، المتخصص في مسرح شكسبير- شارك في الندوة الكاتب المسرحي نعمان عاشور، والدكتور محمد إسماعيل الموافي.

ونلاحظ في هذا الثبت أن المتحدثين جميعا - فيما عدا الندوة الأخيرة - من العناصر الشابة المنضمة إلى المسرح نفسه، أو القريبة منه، وأعتقد أنهم جميعا- فيما عدا الندوة الأخيرة أيضا - كانوا يتحدثون أمام جمهور للمرة الأولى في حياتهم، أو للمرة الأولى عن فن المسرح- على الأقل - كما هو حال كاتب هذه السطور، وكانت تلك شجاعة ومبادرة من الفرقة التي لم تتوطد أقدامها بعد في عالم العروض المسرحية أن تبحث عن مواطئ أقدامها في الثقافة المسرحية. لقد حملت الأيام والسنوات التالية أسماء أخرى ذات قيمة ثقافية علمية مرموقة في دنيا المسرح، بعد نعمان عاشور، والدكتور الموافي (الذي أشرف على سلسلة من المسرح العالمي عند إنشائها) والدكتور أحمد النادي الذي حمل إلى الحاضرين فن "شون أو كيس- المسرحي الأيرلندي" ، وغيرهم.

الثقافة العامة

لقد اتخذ مسرح الخليج العربي من مناسباته الخاصة مرتكزا لتجديد الوعي الثقافي العام، والمسرحي، وكان مشروعه لطبع هذا الكتاب- وقد أشرت إلى هذا في

المقدمة- واحدا من هذه الطرائق التي يتخذ فيها من المناسبة الخاصة فرصة لتوجيه خطاب عام حول المسرح، وهذا ما حدث أعقاب رحيل صقر الرشود، فقد أقيم ملتقى صقر الرشود الأول بالكويت في ١٠/٢/١٩٨١، ورعته الدولة ممثلة في الأستاذ عبد العزيز حسين وزير شؤون مجلس الوزراء- رئيس المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، وكان الملتقى "إبداعاً" خاصا لمسرح الخليج العربي، الذي رأى بوعيه وتجربته المميزة أن تكون احتفالية الرشود تحت عنوان: "القضية الاجتماعية في المسرح"، وقد صدر عدد خاص من مجلة البيان يحمل أبحاث المؤتمر (العدد رقم ١٨٠ - مارس ١٩٨١) التي دارت حول هذا المحور الاجتماعي، وخصت الكويت بأربعة أبحاث أحدها - كتبه سليمان الخليفي- عن القضية الاجتماعية في مسرح الرشود تحديدا، كما أن باحثين آخرين تجولت موضوعاتهم في المسرح العربي والعالمي، بما يغني فهم القضية الاجتماعية. وكذلك فقد أصدر المسرح كتابا ارتبط باحتفاليته بمرور عقدين، وبمرور ربع قرن صدرت الطبعة الثانية من هذا الكتاب، وبمرور أربعة عقود تصدر هذه الطبعة، كما يعود الملتقى ليضيء مقر الفرقة بالندوات والحوارات.

سجل العروض المسرحية

لعل مسرح الخليج العربي هو الوحيد الذي لم يعتمد في تأسيسه على جهود أفراد تمرسوا بالعمل المسرحي بقدر ما اعتمد على حماسة مجموعة من الشباب الهواة، الذين جمع بينهم حب المسرح والرغبة في التثقيف، تثقيف الذات وتثقيف البيئة بطريق الفن، مع ميل إلى تأصيل أسلوب جديد في العمل، هو في الوقت ذاته الأسلوب الأكثر قدماً في الكويت، ونعني به أسلوب العمل الجماعي.

وقد تأسس هذا المسرح في ١٣/٥/١٩٦٣، كما عرفنا من قبل جانبا عن ظروف تأسيسه، وكيف تجمعت قدراته في البداية حول إقامة حفل، وقد أقيم الحفل دون دراية

سابقة، فباستثناء المحاولة المحدودة لصقر الرشود حين كتب المسرحية القصيرة "تقاليد" - وهو الذي كتب مسرحية "فتحنا" التي مثلت دعامة هذا الحفل- لا نجد لأفراده جهداً في عالم المسرح في الكويت، ولا شك في أن إقدام هؤلاء الشباب على إنشاء فرقة جديدة لتنافس فرقتين مستقرتين عرفت كل منهما بأسلوبها ولها جمهورها، يدل على الجرأة وقوة الحافز، كما يدل على الحماسة الفنية والرواج العام في الوقت نفسه، وبخاصة أن إعلان تأسيس فرقة مسرح الخليج العربي يأتي مع استئناف المسرح الشعبي لنشاطه مرة أخرى بعد أن تجاوز أزمته، ويأتي بعد أن قدم المسرح العربي خمسة عروض ناجحة، حشد لها طليمات كل قدراته الفنية، وأعانته الدولة بكف سخية، فكان الإحساس العام يتجه إلى اعتبار المسرح العربي هو المسرح الرسمي الأمين على المستوى الفني والمأمول للاستمرار والتطور. ولكننا سنرى أن المسرح العربي حين تخلى عن هدفه الأساسي الذي قام على تحقيقه في مسرحياته الأولى، وانزلق إلى مسرحيات الترفيه، تقدم مسرح الخليج العربي ليملأ الفراغ، كما سنرى- فيما بعد - أنه تمكن من ذلك بكثير من النجاح، فصار بحق التطوير الحي العصري، والطور الواعي فكريا والأقرب إلى الاكتمال فنيا، فيما يتصل بفن المسرح ووظائفه لواقع الحركة في الكويت.

وقد استطاع مسرح الخليج العربي أن يضيف إلى رصيد كتّاب المسرح كاتبين مرموقين من الجيل المؤسس، هما صقر الرشود وعبد العزيز السريع، كما استطاع أن يضم إلى أعضائه بعض آنسات الكويت من الكويتيات والمقيمات العربيات أيضا، حتى لم تعد ظاهرة اشتغال المرأة الكويتية بالفن- وبخاصة المسرح - لافتة للنظر.

كما أضاف من أجيال الكتاب الدكتور خالد عبد اللطيف رمضان ومهدي الصايغ، وغيرهما وقد قدم مسرح الخليج العربي منذ تأسيسه اثنتين وسبعين مسرحية، بيانها كالآتي:

١- بسافر ويس:

وهذه المسرحية وضع فكرتها ثلاثي المسرح، وأعدها حوارا وأخرجها صقر الرشود، قدمت في ١٩٦٣/٧/١٥ ولمدة يومين فقط. وهي مسرحية قصيرة باللهجة الشعبية- كما هو واضح من تسميتها- وعدد شخصياتها ست بينهم فتاتان كويتيتان تقفان على المسرح لأول مرة هما نبيلة بنيامين وشقيقتها هدى.

٢- الخطأ والفضيحة:

وهي مسرحية قصيرة أيضا، ألفها مكي القلاف، وأخرجها صقر الرشود، وعرضت في ١٩٦٣/٩/١ ولمدة ثلاثة أيام ، وعدد ممثليها أربعة، بينهم فتاة واحدة هي حياة الفهد، واشتراكها في هذه المسرحية كان أول خطوة لها على خشبة المسرح، وهي لا تزال إلى اليوم ممثلة مرموقة.

٣- الأسرة الضائعة:

وضع عبد العزيز السريع فكرة هذه المسرحية، (كما شارك في التمثيل، وهي مشاركته الوحيدة) وأعدتها حواراً اللجنة الثقافية*، وأخرجها صقر الرشود. وقد عرضت بتاريخ ١٩٦٣/١٢/٢٥ ولمدة تسع ليال، ويمكن أن تعد هذه المسرحية بداية الأسلوب الجاد الذي التزمه مسرح الخليج بعد ذلك، إذ تتخذ المسرحية موقفًا واضحًا من قضية اجتماعية على جانب كبير من الخطر، كما أن امتدادها وكثرة الشخصيات فيها (اثنتا عشرة شخصية) يمكن أن يعطي انطباعًا عن اقتراب المؤلف الكويتي من محاولة السيطرة على التعقيد الفني في النص المسرحي. وقد شاركت حياة الفهد في هذه المسرحية أيضا، إلى جانب فتاتين غير كويتيتين، وفيها ظهر محمد المنصور لأول مرة.

٤- انا والأيام:

ألف هذه المسرحية وأخرجها صقر الرشود، وقد عرضت بتاريخ ١٩٦٤/٥/١٢ ولمدة إحدى عشرة ليلة، وشهدت ثلاث ممثلات جديدات إلى جانب نجمة مسرح الخليج

* واللجنة حينها مؤلفة من عبدالعزيز السريع وصقر الرشود ومحبوب العبدالله.

حياة الفهد، وهن: إقبال عبد اللطيف الغانم (التي لم نشاهدها بعد ذلك) ومريم توفيق واسمهان توفيق، كما بلغ عدد شخصيات هذه المسرحية ثلاث عشرة شخصية.

٥- الجوع:

ألف هذه المسرحية عبد العزيز السريع وأخرجها صقر الرشود، وقد عرضت بتاريخ ١٩٦٤/١١/٢ ولمدة ثمان ليال. وهي مسرحية من ثلاثة فصول، ومع هذا لا تزيد شخصياتها عن ست، من بينها شخصيتان نسائيتان، قام بهما حياة الفهد واسمهان توفيق.

٦- المخلب الكبير :

ألف هذه المسرحية وأخرجها صقر الرشود، وهي ذات فصلين، عرضت ست ليال ابتداء من ١٩٦٥/٣/٢٥، وشاركت في أدوارها النسائية نوال باقر لأول مرة.

٧- الطين :

ألفها وأخرجها صقر الرشود أيضا، وهي ذات فصلين أيضا، وعرضت ست ليال، وعدد شخصياتها أربع، بدأ عرضها في ١٩٦٥/٣/٣١ أي عقب انتهاء "المخلب الكبير".

٨- صفقة مع الشيطان:

مسرحية جيروم ك. جيروم، أعدها للمسرح وأخرجها إسلام فارس(*)، وقد عرضت عشر ليال ابتداء من ١٩٦٥/٥/١٠، وقد شارك في تمثيل هذه المسرحية إلى جانب نجوم مسرح الخليج اثنان من ألمع نجوم المسرح والسينما في مصر هما: عبد الله غيث وزهرة العلى(**). وهذه هي المرة الأولى التي يقدم فيها مسرح الخليج نصا أجنبيا، ويستضيف مخرجا وممثلين من خارج الكويت، وهو يفعل ذلك في الوقت الذي كان المسرح العربي قد استغنى عن طليمات وزوزو حمدي الحكيم كممثلين. وقد عرضت المسرحية بأسماء شخصياتها الأصلية. وفيها شارك صقر الرشود ممثلا.

(*) إسلام فارس، مخرج إذاعي مصري كبير.

(**) وشارك أيضاً بصفة ضيف شرف ولعب دور الشيطان الفنان الكبير محمد الطوخي.

٩- عنده شهادة:

ألف هذه المسرحية عبد العزيز السريع، وقد فازت بالجائزة الأولى في المسابقة التي أقامتها وزارة الشؤون الاجتماعية لتشجيع التأليف المسرحي، وقد أخرجها صقر الرشود، وعرضت يوم ١٩٦٥/١٢/١٨ ولمدة عشر ليال. وهي تقوم على عشر شخصيات من بينها خمس نساء، وظهرت فيها سعاد عبد الله- نجمة مسرح الخليج- لأول مرة، كما استعين فيها بمريم الصالح- نجمة المسرح العربي- بالإضافة إلى نوال باقر، واسمهان توفيق وزيزي حسونة.

١٠- الحاجز:

وهذه المسرحية كتبها وأخرجها صقر الرشود، وعرضت إحدى عشرة ليلة ابتداء من مساء يوم ١٩٦٦/٤/٦ وهي من ثلاثة فصول، ولكن الكاتب أعاد صياغتها فعرضت في بغداد ثم في القاهرة كمسرحية من فصلين، وكذلك نشرت أيضا.

ورحلة مسرح الخليج بهذه المسرحية إلى عاصمتين مهمتين من عواصم الحركة المسرحية العربية تعد أول سياحة فنية تقوم بها فرقة كويتية لعرض فنونها خارج حدود الوطن، وبداية الالتحام بين هذه الفرقة والمسارح خارج الكويت، وقد التفت إليها نقاد المسرح في مصر، وكتب عنها الدكتور عبد القادر القط والأستاذ نعمان عاشور مقالتين ضافيتين.

١١- الله يا الدنيا :

ألفها ثلاثي الخليج* وأخرجها عبد العزيز الفهد، وعرضت عشر ليال ابتداء من مساء يوم ١٩٦٧/٢/١٠، وفيها ظهرت شاهه سلطان لأول مرة، كما استعين فيها بنجم المسرح الشعبي إبراهيم الصلال، وظهر فيها محمد السريع لأول مرة أيضًا.

* أعدها ثلاثي الخليج عن المثري النبيل لموليير.

١٢- لا طبنا ولا غدا الشر(*) :

اقتبسها وفاء الصدر، وأعدتها للمسرح باللهجة الكويتية اللجنة الفنية لمسرح الخليج العربي، وأخرجها عبد الأمير مطر، وعرضت عشر ليال ابتداءً من تاريخ ١٩٦٨/٢/١٥، واستعين فيها بمريم الصالح إلى جانب سعاد عبد الله ونوال باقر نجمتي الفرقة. شارك عبد الأمير مطر في عروض مسرح الخليج ممثلاً، وجهوده مع المسرح الشعبي ترتبط بالإخراج فقط.

١٣- المرة لعبة البيت:

وهي عن "بيت الدمية" لإبسن، كوتها صقر الرشود، وأخرجها منصور المنصور الممثل بالفرقة، كما شارك في التمثيل أيضا. وظهرت على المسرح لأول مرة زينب الضاحي، وتعد هذه المسرحية أعلى النصوص المكوتة قيمة وجدية، وأكثرها أمانة وقرباً من الأصل. عرضت في ١٩٦٨/٦/٢٥ ولمدة ثماني ليال.

١٤- لمن القرار الأخير:

كتبها عبد العزيز السريع وأخرجها صقر الرشود، الذي شارك في التمثيل أيضا، وظهرت في ١٩٦٨/١٢/٤ ولمدة ست ليال. قام بدور البطولة فيها منصور المنصور.

١٥- ثم غاب القمر:

مسرحية جون شتاينبيك، أعدها حسين مؤنس، وأخرجها كمال حسين(**)، وهذه هي المرة الثانية التي يستعان فيها بمخرج ليس من الفرقة، وعرضت يوم ٦٩/٣/٣١ ولثماني ليال. وقد استعين فيها بعدد من الممثلين غير الكويتيين- رجالاً ونساء- حيث بلغ عدد الشخصيات عشرين شخصية، وفيها ظهر علي المفيدي وسليمان ياسين وغافل فاضل ومحمد عيسي ومبارك سويد، لأول مرة، على خشبة مسرح الخليج.

(*) عن مسرحية لكلٍ حقيقته للإيطالي لويجي برانديلو.

(**) كمال حسين: المخرج في المسرح القومي المصري.

١٦- نعجة في المحكمة:

وهي فصل هزلي من إعداد سليمان الخليفي- وهي تجربته الأولى مع المسرح- وإخراج صالح حمدان، وقد عرضت ست ليال ابتداء من ١٩٦٩/١١/٣، وفيها دور نسائي واحد قامت به مريم الصالح.

١٧- بخور أم جاسم:

ألفها محمد السريع الممثل بالفرقة، وأخرجها صقر الرشود، وقد مثلت ست ليال من تاريخ ١٩٦٩/١١/٣، فقدمت مع سابقتها في عرض واحد. شارك في التمثيل لأول مرة: عبد العزيز الحداد.

١٨- مهفة والاكنديشن[1]:

وهي ذات فصل واحد، قدمت مع سابقتيها في عرض واحد، ألفها عبد الرحمن الصالح- الممثل بالفرقة، وأخرجها منصور المنصور الممثل بالفرقة أيضا، وتاريخ عرضها ١٩٦٩/١١/٣ ولمدة ست ليال، وهذا أول عرض يقدمه مسرح الخليج يشارك فيه ثلاثة من المخرجين.

١٩- فلوس ونفوس:

ألف هذه المسرحية عبد العزيز السريع وأخرجها صالح حمدان الممثل بالفرقة، وعرضت من ١٩٧٠/٦/١٠ ولمدة ثماني ليال. وظهر فيها صقر الرشود ممثلاً، كما استعين فيها بسعد الفرج نجم المسرح العربي، وابتسام حسين التي ظهرت في مسرحيات المسرح الشعبي، وهذه المسرحية إعادة صياغة لمسرحية "الأسرة الضائعة" التي وضع السريع فكرتها من قبل.

---

(١) المهفة: ما يطلق عليه أحيانا: المروحة ، الكنديشن: جهاز تكييف الهواء.

٢٠- رجال وبنات:

وهي عن مسرحية "الغربان" لهنري بيك، أعدها وكوتها ثم أخرجها صقر الرشود، الذي شارك فيها بالتمثيل أيضاً، وقد استعين فيها بعدد من ممثلي المسارح الأخرى، وظهرت فيها ليلى عبدالعزيز لأول مرة، ومثلت المسرحية عشر ليال من تاريخ ١٩٧١/٢/١ .

٢١- الجحلة[1]:

مسرحية قصيرة الفها لويجي بيرانديللو وأعدها صقر الرشود وأخرجها صالح حمدان، وقد عرضت خمس ليال من تاريخ ١٩٧١/٣/٢ . وظهر فيها عبدالله الحبيل لأول مرة.

٢٢- القاضي خايف:

مسرحية قصيرة ألفها جوردون دافيوث، وأعدها صقر الرشود، وأخرجها منصور المنصور الممثل بالفرقة، وقد جمعت إلى سابقتها في عرض واحد، وهي تقوم على ثلاث شخصيات فقط.

٢٣- الأصدقاء:

مسرحية قصيرة كتبها هربرت فرجيون وأعدها وأخرجها عبد العزيز السريع وهي تجربته الأولى في الإخراج- وقد جمعت إلى سابقتيها في عرض واحد.

٢٤- ١، ٢، ٣، ٤ بم:

ألف هذه المسرحية عبد العزيز السريع وصقر الرشود، وأخرجها الرشود، وعرضت ست عشرة ليلة – وهي أطول مدة نالتها مسرحية من أداء هذه الفرقة، وذلك ابتداء من يوم ١٩٧٢/١/٢٧، واستعين فيها بنجوم من المسارح الأخرى إذ بلغ

(١) الجحلة : الزير أو الحب .

عدد شخصياتها سبع عشرة شخصية. وقد أعيد عرض هذه المسرحية في فبراير ١٩٧٩ بعد رحيل الرشود بشهرين، إحياء لفنه، وظلت تعرض سبعة أيام، ثم انتقلت للعرض في بغداد ضمن الأسبوع الثقافي الكويتي هناك في ديسمبر ١٩٧٩... وقد قام بدور صقر الفنان محمد المنصور.

٢٥- الدرجة الرابعة:

ألف هذه المسرحية عبد العزيز السريع، وأخرجها صقر الرشود، وهي إعادة صياغة لمسرحية "لمن القرار الأخير" وقد عرضت هذه المسرحية في دمشق وبغداد والقاهرة، ثم عرضت في الكويت بعد ذلك لمدة ثلاث ليال فقط ابتداء من ١٩٧٢/٧/٢٥ وذلك بسبب سفر الممثلة الأولى(*) إلى أمريكا.

٢٦- ضاع الديك:

كتبها عبد العزيز السريع وأخرجها صقر الرشود، ومثلت على مسرح كيفان ابتداء من ١١/٧ إلى ١٩٧٢/١١/٢٣- ثم عرضت في البحرين لمدة أسبوع، وأعيد عرضها في الكويت ثلاث ليال بعد ذلك. فدام عرضها ٢٣ يوما، وهذا رقم قياسي جديد لعروض الفرقة.

وكذلك عرضت في أبوظبي ليلة واحدة بدعوة من وزارة الإعلام بدولة الإمارات.

وفي لبنان عرضت لمدة أسبوع بدعوة من نقابة الفنانين اللبنانيين.

٢٧- شياطين ليلة الجمعة:

ألفها بالاشتراك عبدالعزيز السريع وصقر الرشود، وأخرجها صقر، وعرضت على مسرح المعاهد الخاصة لمدة شهر ابتداء من ١٩٧٣/١٢/٥، كما عرضت في بيروت ودمشق والمغرب. وهي أول مسرحية تقدمها الفرقة تتضمن الغناء والرقصات، وضع السريع كلمات الأوبريت والأغاني، ولحنها يوسف المهنا.

(*) السيدة/ سعادة عبدالله.

٢٨- بحمدون المحطة:

كتبها السريع والرشود بالاشتراك، وأخرجها الرشود وعرضت لمدة قياسية بلغت ٤٥ يوماً على مسرح المعاهد الخاصة ابتداءً من ١٩٧٤/٢/١٨ ، وتضمنت عددًا من الأغاني أيضا، وضعها السريع ولحنها المهنا . قامت هذه المسرحية على حشد هائل من الممثلين (٣٥) غير عدد من الأطفال.

٢٩- يا غافلين:

تأليف محمد السريع الممثل بالفرقة، وإخراج منصور المنصور، وهي محاولته الثالثة في الإخراج المسرحي، وعرضت عشرة أيام ابتداءً من ١٩٧٤/٧/٢٨، وساعد المؤلف في الإخراج.

٣٠- حفلة على الخازوق:

ألف هذه المسرحية محفوظ عبد الرحمن وأخرجها صقر الرشود، وعرضت بمسرح كيفان من ١٩٧٥/١٢/١١ إلى ١٩٧٦/١/١ بالإضافة إلى عرضين بالأحمدي. فتم لها ٢٦ ليلة وفيها لفت عبد الله الحبيل الأنظار. في هذه المسرحية اقتحم مسرح الخليج الموضوع السياسي.

٣١- مجنون سوسو:

ألّف هذه المسرحية محمد السريع وأخرجها صقر الرشود، وهي من فصل واحد، وعرضت على مسرح كيفان من ٢/٢٦ - ١٩٧٦/٣/٥. كما عرضت في قطر والبحرين ودولة الإمارات العربية المتحدة في شهر مارس١٩٧٦، وقد شارك في التمثيل كلٌ من محمد السريع وعبدالله الحبيل وسليمان ياسين وهيفاء عادل.

٣٢- هدامة:

كتب هذه المسرحية مهدي الصايغ وأخرجها صقر الرشود، قدمت مع سابقتها وتحت المرزام على مسرح كيفان من ٢/٢٦ - ١٩٧٦/٣/٥، وعرضت في دولة قطر لمدة

أسبوع واحد وفي البحرين لمدة تسعة أيام. وقد مثّل فيها منصور المنصور وسليمان ياسين وعبدالرحمن العقل وعبدالله الحبيل وهيفاء عادل وخالد العبيد ونور الهدى صبري.

٣٣ تحت المرزام:

وهي من تأليف نواف أبوالهيجا وإخراج صقر الرشود، عرضت على مسرح كيفان من ٢/٢٦ - ١٩٧٦/٣/٥ مع مسرحيتي (مجنون سوسو وهدامة) تحت مسمى واحد(الواوي)، كما عرضت أيضاً ضمن المسمى السابق في البحرين ودولة الإمارات العربية المتحدة وقطر في عام١٩٧٦. وقد شارك في التمثيل منصور المنصور ومحمد السريع وعبدالرحمن العقل ويسرية المغربي.

٣٤- متاعب صيف:

كتبها سليمان الخليفي، وقد سبق له إعداد مسرحية قصيرة، وأخرجها صقر الرشود، في المسرحية ملامح فن الخليفي وأسلوبه: الجمل القصار، والحركة المستمرة، والتنقل بين الأفكار والاهتمام بالعالم الداخلي للشخصيات. تقوم المسرحية على سبع شخصيات بينها دور نسائي واحد قامت به هيفاء عادل. عرضت ابتداء من ١٩٧٦/١١/٢٤ .

٣٥- عريس لبنت السلطان:

وهي تنتمي إلى مؤلف "حفلة على الخازوق"- محفوظ عبد الرحمن، وأسلوبه في التنظير والإسقاط لسياسة العصر على موضوع من التراث الشعبي، أخرجها صقر الرشود، وعرضت لمدة ١٧ يوما، ابتداء من ١٩٧٨/٣/٢١ .

٣٦- شاليه السعادة:

ترجمة وإعداد أحمد رضوان، ومحمد السريع. إخراج عبد العزيز المنصور وهي محاولته الأولى في الإخراج وكان جهده قبل متجها إلى الماكياج. المسرحية من

فصل واحد. عرضت عشرة أيام ابتداء من ١٩٧٩/٨/٢١، وفيها شارك ماجد سلطان بالتمثيل.

٣٧- تب أم عصفور:

ترجمها وأعدها أحمد رضوان ومحمد السريع أيضا، وأخرجها مبارك سويد وهي محاولته الأولى في الإخراج، بعد تمثيل أدوار محدودة، والقيام بالإدارة المسرحية، عرضت مع سابقتها في إطار عرض واحد.

٣٨- للصبر حدود:

من تأليف خالد عبد اللطيف رمضان (الدكتور فيما بعد، وعميد المعهد العالي للفنون المسرحية)، وكانت بعنوان: "رحلة عمل"، وهي محاولته الأولى. أخرجها عبد العزيز المنصور. عرضت ١٦ يوماً، ابتداء من ١٩٨٠/٧/١٠، وفيها ظهر حسين المنصور لأول مرة.

٣٩- تنزيلات:

ألفها مهدي الصايغ- متخرج في المعهد العالي للفنون المسرحية- تخصص أدب ونقد مسرحي، عرضت له الفرقة مسرحية قصيرة ضمن "الواوي"، أعلنت هذه المسرحية عن موهبته الصاعدة. أخرج المسرحية منصور المنصور. عرضت ١١ يومًا، ابتداءً من ١٩٨١/١/٢١ وظهر فيها منقذ السريع لأول مرة ممثلاً.

٤٠- عزل السوق:

ألفها خالد عبد اللطيف رمضان (مؤلف للصبر حدود من قبل)، وأخرجها منصور المنصور، استمر عرضها ٢٥ يوماً- وهو صعود له دلالته بعد تراجع في عدد ليالي العرض- ابتداء من ١٩٨١/٩/٢٤ وفيها استعانت الفرقة بإبراهيم الحربي نجم المسرح الشعبي.

٤١- الحلاق:

من تأليف الفريد فرج "حلاق بغداد"، وقد اختير له من قبل "علي جناح التبريزي" التي لم تحتسب من عروض "الخليج" مع أنه قام بالجهد الأكبر فيها، أخرجها مبارك سويد، وهي محاولته الثانية في الإخراج، كما شارك في التمثيل عرضت ١٨ يوماً، ابتداء من ١٩٨٣/٣/١٦ .

٤٢- يا معيريس:

ألفها محمد الرشود، شقيق الفنان الراحل صقر الرشود، وهي محاولته الأولى في الكتابة المسرحية، وكانت أصلاً مكتوبة للتلفزيون. أخرجها عبد العزيز الحداد وهي محاولته الأولى مع هذه الفرقة في مجال الإخراج بعد المشاركة في التمثيل، وإن سبق له إخراج مسرحيات طويلة. عرضت ٢١ يوماً ابتداء من ١٩٨٢/١٠/١١ ، ظهرت فيها أسماء جديدة كممثلين. كما شارك فيها عبد العزيز النمش- لأول مرة مع مسرح الخليج في دور نسائي، وهو ما لم يسمح به في أي عرض سابق.

٤٣- وخَر لا يعاديك:

تأليف عقيل سوار (من البحرين) وإخراج سليمان ياسين، وهي محاولته الأولى في الإخراج مع هذه الفرقة، وقد شارك في كثير من عروضها ممثلا، ونال جائزة أحسن ممثل مرتين (من بغداد وتونس) لقيامه بدور "حرفوش" في "رحلة حنظلة" التي قدمها المسرح العربي. وقد شارك الياسين في التمثيل بهذه المسرحية أيضا، ومجموع الممثلين بها (٦) شخصيات فقط. عرضت في يونيو ويوليو ١٩٨٤ .

٤٤- ردوا السلام:

تأليف مهدي الصايغ، وإخراج عبد العزيز المنصور. مثلها: محمد المنصور، ومحمد السريع، ومثل فيها- لثاني مرة - منقذ السريع. عرضت من ٢/٢٦ إلى

١٩٨٦/٣/٢ . كما عرضت في ١٩٨٦/٧/١٤ ولمدة ثلاثة أيام على المسرح القومي بالقاهرة، وكذلك عرضت في مهرجان دمشق للفنون المسرحية في دورته العاشرة ١٠-١٩٨٦/١١/٢٠ .

٤٥- الأوانس:

تأليف محمد السريع، الممثل بالفرقة الذي شارك أيضا في التمثيل، وإخراج منصور المنصور، مثل فيها ألمع نجوم الأدوار النسائية في الكويت: حياة الفهد وعائشة إبراهيم وأسمهان توفيق، كما ظهرت بعض الوجوه الجديدة.عرضت في ١٩٨٧/٩/٣٠ .

٤٦- الحامي والحرامي:

كتبها محفوظ عبد الرحمن، الذي عرضت له الفرقة مسرحيتين من قبل، وأخرجها عبد العزيز المنصور، كما شارك منصور المنصور، ومحمد المنصور في التمثيل، وكذلك منقذ السريع. عرضت من ١٠/٢٦ إلى ١٩٨٨/١١/٨، كما شاركت في مهرجان دمشق للفنون المسرحية في دورته الحادية عشرة ١٠-١٩٨٨/١١/٢٠ .

٤٧- چم[1]أقول:

تأليف خالد عبد اللطيف رمضان، وإخراج منصور المنصور، وتقوم على سبعة فقط من الممثلين، وفيها دور نسائي واحد قامت به هدى حمادة. عرضت بتاريخ ١٩٨٩/٧/١٠ .

٤٨- أنتيجون تنتظر:

تأليف حمدي عباس، وإخراج عبد العزيز المنصور. وشارك في التمثيل: محمد المنصور، ومنصور المنصور، وحسين المنصور، ومنقذ السريع، وأسمهان توفيق، وهي الوجه النسائي الوحيد في المسرحية. عرضت في مهرجان بغداد المسرحي من

(١) چم: كم.

١٠-١٩٩٠/٢/٢٠ . وشاركت في مهرجان الكويت المسرحي في دورته الثانية ١٩٩٠ .

٤٩- الكاشي ماشي:

تأليف عبد الأمير شمخي، وإعداد مكي عواد الذي شارك في التمثيل أيضا، وإخراج منصور المنصور، وفي المسرحية ثلاثة أدوار نسائية قامت بها : باسمة حمادة، ومنى عيسى، وأمل عباس. عرضت بتاريخ ١٩٩٠/٧/١ .

٥٠- ولَعها شعللها:

تأليف أحمد اليعقوب، وإخراج عبد العزيز المنصور، وفيها قام عبد الرحمن العقل بالبطولة، بعد انقطاع طويل نسبيا، كما قامت الفنانة المصرية جالا فهمي بالبطولة النسائية، تشاركها سماح. عرضت في ١٩٩٣/٣/٢٣ (*)

٥١- السيد:

تأليف أحمد اليعقوب، وإخراج منقذ السريع، وهي محاولته الأولى في الإخراج بعد أدواره في التمثيل. تقوم المسرحية على ستة ممثلين، من بينهم فتاتان: مديحة إبراهيم، وسماح عرضت في ١٩٩٣/٥/١٦ .

٥٢- صوت الزمن:

تأليف فاتن عبد العزيز، وهذا أول نص مسرحي نسائي يعرض في الكويت، إعداد: سليمان الحزامي (الكاتب المسرحي العبثي) وإخراج منصور المنصور، كما جمعت عددا من نجوم الفرق الأخرى: غانم الصالح، وخالد العبيد وكاظم القلاف، قام بالبطولة محمد المنصور نجم الفرقة، وفي المسرحية أربعة أدوار نسائية قامت بها :

(*) نلاحظ هنا فترة الانقطاع الطويلة بين العرض السابق والذي يليه.. حيث كان في ١٩٩٠/٧/١ أي قبل الغزو العراقي للكويت بأقل من شهر، وعادت العروض بعد ثلاث سنوات عجاف، لأن مقر الفرقة قد سلب ونهب وتبدد كل ما فيه.

مريم الصالح، ورشا مصطفى، وأحلام محمد، ومي العيدان. عرضت من ٢/١٨ إلى ١٩٩٤/٣/٣ في ساحة يوم البحار على شاطئ الخليج العربي، بمناسبة الاحتفال بالعيد الوطني الثالث والعشرين، وعيد التحرير الثالث.

٥٣- امرأة لا تريد أن تموت:

ألفها سليمان الحزامي، (وقد سبق نشرها في كتاب مع مسرحيات أخرى) وأخرجها منقذ السريع. وهي تقوم على أربعة ممثلين فقط: فهد السليم، وناصر كرماني، وأنوار أحمد، وأحمد السلمان. عرضت في ١٩٩٤/٦/٢٠ .

٥٤- الأسير:

كتبها وأخرجها عبد العزيز الحداد. عرضت بتاريخ ١٩٩٤/٨/٢ على مسرح الدسمة، بالتعاون مع اللجنة الوطنية لشؤون الأسرى والمفقودين. وهي تقوم على أربعة ممثلين فقط جميعهم رجال: خالد العبيد، وناصر كرماني، وعبد الله العتيبي، وراكان البذالي.

٥٥- مشاجرة رباعية:

تأليف يوجين يونسكو، أعدها للمسرح وأخرجها عبد العزيز الحداد، عرضت بتاريخ ١٩٩٤/١٠/٤ بمقر الفرقة بالسالمية، وشارك في العرض مجموعة من الموسيقيين.

٥٦- غربة مهرج:

مسرحية صامتة (بانتوميم) أعدها، وأخرجها، وقام بالتمثيل: عبد العزيز الحداد. عرضت بتاريخ ١٩٩٤/١٠/٤ .

٥٧- إذا طاح الجمل:

تأليف محمد الرشود، وإخراج نجف جمال، وفيها عادت النجمة هيفاء عادل إلى عروض الفرقة. عرضت من ٢٠-١٩٩٥/٥/٢٧ ضمن إطار المهرجان الرابع للفرق المسرحية الأهلية بدول مجلس التعاون الخليجي، بالبحرين.

٥٨- صباح الخير يا كويت:

تأليف محمد الرشود، وإخراج منقذ السريع، قام بالبطولة عبد الرحمن العقل وانتصار الشراح. عرضت بتاريخ ١٩٩٥/٣/٢ على مسرح سينما غرناطة، ثم على مسرح الدسمة.

٥٩- آهات:

تأليف وإخراج حسين المفيدي.عرضت بتاريخ ١٩٩٥/٧/١٩ على خشبة مسرح الدسمة. وأكثر الممثلين من الوجوه الجديدة بالنسبة لعروض الفرقة.

٦٠- شموع وتضحيات:

إعداد وإخراج حسين المفيدي. عرضت بتاريخ ١٩٩٥/١٠/١ على مسرح الدسمة، (في ذكرى رحيل الفنان صقر الرشود) وقام بالتمثيل الممثلون الذين نهضوا بالعرض السابق، مع وجوه جديدة أخرى.

٦١- الرحلة:

تأليف خالد عبد اللطيف رمضان، وإخراج عبد العزيز الحداد قام بالبطولة محمد المنصور وسلوى خطاب. عرضت في ١٩٩٦/١٢/١٣ ضمن إطار مهرجان القرين الثقافي الثالث، على مسرح معاهد التربية الخاصة، بحولي.

٦٢- الحيرة:

تأليف عماد المنصور، وهذا أول نص يعرض له، وإخراج ناصر كرماني، الذي عرفته عروض سابقة للفرقة ممثلاً، فهي محاولته الأولى في الإخراج، كما شارك في التمثيل أيضا. يقوم العرض على خمس شخصيات، منها فتاة واحدة هي هبة سليمان التي شاركت الكرماني البطولة. عرضت يومي ٢٦، ١٩٩٧/٥/٢٧ .

٦٣- لن أعيش في جلباب زوجتي:

تأليف محمد الرشود، وإخراج منقذ السريع، وهذه محاولتهما الثانية المشتركة بعد صباح الخير يا كويت. عرضت في عيد الفطر عام ١٩٩٧، وفيها عدد من الوجوه الجديدة.

٦٤- مسرحية « ٦/٦»:

تأليف مساعد الزامل ومشعل القملاس، وإخراج مساعد الزامل، عاد بها إلى التمثيل محمد السريع وجاسم النبهان، اللذان تقاسما البطولة. عرضت بتاريخ ٣٠/٩/ ١٩٩٨ .

٦٥- الليلة الثانية بعد الألف.

تأليف سليمان الحزامي، وإخراج منصور المنصور. عرضت بتاريخ ٢٤/٤/١٩٩٩ ضمن إطار مهرجان الكويت المسرحي الثالث، وهي العمل الأول للحزامي الذي يعتمد على التراث الشعبي ويدخل معه في علاقة من التناص المعكوس. وفيها قام محمد الرشيد، وسماح بدوري البطولة، أما الوجه النسائي الآخر فكان سعاد عيسى.

٦٦- كوكب السعادة.

وهي أول مسرحية تعرضها الفرقة للأطفال، معدة عن قصة "الناي السحري"، أعدها، وأخرجها منصور المنصور، وقام بالبطولة جاسم النبهان، وخالد البريكي، ورشا مصطفى، والطفلة أنوار، وغيرهم. قدمت في يناير ٢٠٠٠ اعتبارًا من أول أيام عيد الفطر المبارك.

٦٧- صانع السفن:

تأليف حمد الشهابي، وإخراج أحلام حسن، التي شاركت بتمثيل البطولة النسائية (وهو الدور النسائي الوحيد في المسرحية)، شاركها: عماد العكاري، وسليمان المفيدي. عرضت بتاريخ ٣٠/٩/٢٠٠٠ ضمن مهرجان الكويت المسرحي الرابع.

٦٨- أول من صنع الخمر:

تأليف تولستوي، أعدها وأخرجها: منقذ السريع، وهذه محاولته الأولى في الإعداد المسرحي. بلغ عدد الممثلين ١٨ ممثلاً، من بينهم ٨ نساء، وهذا عدد كبير إذا قيس إلى طاقة العروض المتأخرة، عرضت من ١٧-٢٦ يناير ٢٠٠١ ضمن احتفالية الكويت ٢٠٠١ عاصمة للثقافة العربية.

٦٩- زهرة وأحلام المدنية:

تأليف وإخراج محمد خالد، وتقوم على خمس شخصيات منها واحدة نسائية قامت بها زهرة الخرجي. عرضت في مارس ٢٠٠١ .

٧٠- الصباح الجميل:

تأليف مهدي الصايغ- إخراج جابر محمدي، وهي محاولته الأولى في الإخراج لهذه الفرقة، وقام العرض على أربعة ممثلين وممثلتين. عرضت بتاريخ ٢٠٠١/٤/٢٣ ضمن مهرجان الكويت المسرحي الخامس.

٧١- حبة رمل:

تأليف ناجي الحاي (من الإمارات العربية المتحدة) إعداد وإخراج منقذ السريع.

شارك في التمثيل من الرعيل القديم: عبد الرحمن العقل من نجوم الفرقة، وعبدالإمام عبد الله من نجوم المسرح الشعبي، وكنعان حمد من نجوم المسرح العربي. عرضت بتاريخ ٢٠٠٢/٤/٢١ . وعرضت في الأردن، ضمن الأسبوع الكويتي الثقافي يومي ٢٤، ٢٠٠٢/٨/٢٥ .

٧٢ - مناظرة بين الليل والنهار:

المسرحية من نوع المونودراما، وهي من إعداد وإخراج وتمثيل الفنان/عبدالعزيز الحداد، وقد عرضت في مهرجان الفجيرة الدولي للمونودراما بدولة الإمارات العربية

المتحدة الذي أقيم في الفترة من ٢ - ١٢/١٢/ ٢٠٠٣م، ثمّ عرضت في مهرجان القرين الثقافي بدولة الكويت لمدة يومين ١٠ - ١١ يناير ٢٠٠٤م.

اعتمد العرض المسرحي لهذه المونودراما على قوة الأداء الدرامي والتشكيل الفني، إضافة إلى الموسيقى التعبيرية المصاحبة والتي قدمها على خشبة المسرح د. راشد جمعة.

إحصاءات ودلالات

"مسرح الخليج العربي" هو الفرقة الأولى التي أسست بإرادة حرة، دون إشراف أو امتيازات من وزارة الشؤون، أو أية جهة حكومية، هو في هذا النشوء الطبيعي يعبر عن "رؤية" تتحفظ على أفكار طليمات المحافظة، وأسلوب النشمي الارتجالي. لعل موقع "مسرح الخليج العربي" كان بين النقطتين المتباعدتين، كما عبرنا عن هذا بالوسط الذهبي.

يمكن أن ننظر إلى امتداده التاريخي على أنه ينقسم إلى مرحلتين على قدر من التميز. مرحلة الرشود والسريع التي استمرت خمسة عشر عاماً تقريباً (حتى وفاة الرشود في ١٩٧٨/١٢/٢٥) وقام فيها الرجلان بحمل العبء الأكبر في التأليف والإخراج، وبجهدهما استقر مستوى العروض، سواء كانت مؤلفة أو مستجلبة من خارج الكويت بنصها أو بعد إعدادها. ثم المرحلة الثانية الممتدة إلى اليوم، وهي تأخذ شكل المد والجزر، لم تستقر على حال. قدمت أقلاما متنوعة، ومخرجين جدداً لأول مرة، والحكم على هذه الخطة مرهون بما تثمره في المستقبل.

في المرحلة الأولى قدم صقر الرشود للفرقة خمس مسرحيات من تأليفه منفرداً، تتفاوت في الجودة، وأربعاً من إعداده ما بين طويلة وقصيرة، وأخرج أربعاً وعشرين مسرحية من مجموع ثلاث وثلاثين قدمتها الفرقة حتى رحيله. وفي نفس الفترة قدم

عبدالعزيز السريع سبع مسرحيات من تأليفه منفرداً، وثلاثاً بالاشتراك مع صقر الرشود، وأعد مسرحية قصيرة، وأخرج أخرى. إن هذا "الحجم" الواضح يمكن أن يكون جموداً، كما يمكن أن يكون استقراراً وحفاظاً على المستوى، وهذا التفسير هو ما نأخذ به، إذ ظل مسرح الخليج طليعة المسارح طوال تلك الفترة، على الرغم من أن عروضه لم تكن تمتد إلى أيام طويلة، منافسة للمسرحين: الشعبي والعربي. كان جمهوره أقل، ولكنه كان الجمهور الذي يتطلب فناً مسرحياً على قدر من الجدية والإتقان. وفي عروضه الأخيرة- في تلك المرحلة- استطاع أن يحل إشكالية الجدية واستجلاب الجمهور، وحققت "ضاع الديك" نجاحاً عريضاً، ومن قبلها "١ ، ٢ ، .. بم"، ثم بلغت "علي جناح التبريزي" أقصى ما يراد من نجاح، وهي مسرحية تكونت تحت جناح مسرح الخليج العربي.

ولم تكن المرحلة وقفاً على عماديها الرئيسيين، فقد قدمت أسماء جديدة، أهمها سليمان الخليفي ومهدي الصايغ. وقدمت محفوظ عبد الرحمن إلى جمهور المسرح ولم يكن معروفاً إلا كمؤلف للتلفزيون. وفي تقديم المسرحيات الأجنبية تعاملت المرحلة مع : إبسن وتشاينبيك، وجيروم، وهنري بك، وبيراندللو، وهم- إلى اليوم- أقوى من أخذ عنهم المسرح في الكويت.

من آثار هذا الاستقرار أن ظل يوسف قاسم يقوم بتصميم المناظر المسرحية (الديكور) من أول عروض الفرقة وحتى العرض رقم ٢٨ "بحمدون المحطة" ثم ما لبثت أسماء أخرى كثيرة أن ظهرت.

مرحلة ما بعد الرشود والسريع تدل على تنوع أكثر في أسماء المؤلفين، والمخرجين، وصناع المناظر، والمشرفين على الإدارة المسرحية. فهل تحقق بهذا جماعية العمل المسرحي في الفرقة، أم دخول خطها الفني في آفاق ضبابية؟ كما قلنا إن هذا يحتاج إلى تأمل دقيق من زوايا متعددة. من منطق عملي (تسويقي) نجد مدة العرض

لكل مسرحية (في المتوسط) تميل إلى الزيادة. كما أننا لا نملك إلا التفاؤل والفرح بظهور موهبة جديدة في مجال الكتابة، أو الإخراج، أو الديكور. وقد ظهرت بالفعل مواهب واعدة، مثل مهدي الصايغ وخالد عبد اللطيف رمضان، ومحمد الرشود، وأتيحت أكثر من فرصة في الإخراج لعبدالعزيز المنصور، وهو ماكيير عريق في تلفزيون الكويت، ومارس عبد العزيز الحداد، مبارك سويد، وسليمان الياسين تجاربهم الأولى في الإخراج، وأصبح لمنصور المنصور وجود واضح في مجال الإخراج، إذ أخرج ثماني مسرحيات، تضاف إلى مسرحياته الأربع التي أخرجها في المرحلة الأولى، يليه من الناحية الإحصائية شقيقه عبد العزيز المنصور الذي أخرج أربع مسرحيات يسبقه في العدد منقذ السريع الذي أخرج ست مسرحيات، كان قد مر قبلها بالتمثيل، فاكتسب خبرة ضمنت له تفوقا ملحوظا في المدة القريبة.

تقوم حياة الفهد ومحمد المنصور، وسعاد عبد الله في المكان الأول بالنسبة للتمثيل، وعروضهم إلى اليوم هي أزهى ما قدم على خشبة المسرح، ثم لحق بهم خالد العبيد ومحمد السريع وعبد الله الحبيل، وعبد الرحمن العقل في أعمال معينة، من أجملها، ضاع الديك، وعلي جناح التبريزي، وشياطين ليلة الجمعة. (ولم تتح لي مشاهدة العروض ما بعد ١٩٨٧).

منذ فترة مبكرة تطلعت فرقة مسرح الخليج العربي إلى تقديم فنها بالعواصم العربية، ومواجهة جمهور متنوع خارج البلاد، وبالفعل، كانت صاحبة الرحلة الأولى.

- إذ ذهبت بـ "الحاجز" إلى بغداد ثم القاهرة (يونيو- يوليو ١٩٦٦) وقد ألغي منها الفصل الثاني، مع تعديلات طفيفة في النص.
- وفي البحرين عرضت نعجة في المحكمة، وبخور أم جاسم سنة ١٩٧٠ .
- وفي دمشق والقاهرة عرضت "الدرجة الرابعة" - (يوليو- أغسطس ١٩٧١).
- وقدمت "١، ٢، ٣، ٤، ٠ بم" في البحرين والإمارات ودمشق عام ١٩٧٢ كما بينا في

قائمة العروض.

- **وقدمت "شياطين ليلة الجمعة" في مهرجان المغرب المسرحي (مارس ١٩٧٤).**
- **وعرضت "الواوي" في الدوحة - قطر (مارس ١٩٧٦) إبان إقامة دورة الخليج لكرة القدم، ثم عرضت بالإمارات والبحرين عقب ذلك.**
- **ومثلت "حفلة على الخازوق" دولة الكويت في مهرجان دمشق المسرحي (مايو ١٩٧٧) كما عرضت في القاهرة في العام التالي في إطار حفل السفارة بالعيد الوطني لدولة الكويت.**
- **وقدمت "عريس لبنت السلطان" ضمن الاسبوع الثقافي الكويتي في كل من الجزائر وليبيا (ابريل ١٩٧٨) كما قدمت نفس المسرحية في الأسبوع الثقافي ببغداد (ديسمبر ١٩٧٩).**
- **قدمت مسرحيتا: شاليه السعادة، وتب أم عصفور، بكل من دولة الإمارات، والبحرين (سبتمبر- ديسمبر ١٩٧٩).**
- **عرضت مسرحية "الحلاق" بقطر في ١٩٨٢/٤/٦ .**
- **وعرضت مسرحية: ردوا السلام في القاهرة، ثم في دمشق، عام ١٩٨٦ .**
- **وعرضت مسرحية: الحامي والحرامي في مهرجان دمشق المسرحي عام ١٩٨٨ .**
- **وعرضت مسرحية : إذا طاح الجمل، في المهرجان المسرحي الخليجي بالبحرين عام ١٩٩٥ .**
- **وعرضت مسرحية : الحيرة في مهرجان الأردن المسرحي عام ١٩٩٩ .**
- **وقدم مسرح الخليج عملاً وحيداً للأطفال، مسرحية: كوكب السعادة عام ٢٠٠١ .**

وهناك ملاحظات على اتجاهات النشاط للفرقة في مرحلتها المتأخرة، فقد تكررت ازدواجية التأليف والإخراج، أي أن يكون المؤلف هو المخرج، وهذا واضح عند عبد العزيز الحداد (مرتين) وحسين المفيدي (مرتين) ومساعد الزامل، ومحمد خالد (مرة واحدة).

كما نلاحظ غلبة المسرحيات القصيرة، المكونة من فصل واحد، أو من فصلين قصيرين، وهذا بدوره استدراج إلى نهج جديد هو "التجريب"، وهذا واضح في مسرحية "الحيرة" وفي العرض الصامت "البانتوميم" الذي قدمه عبد العزيز الحداد تحت عنوان "غربة مهرج".

وفي تيار عروض الفرقة برز جهد منقذ السريع في مجالي الإعداد والتمثيل، كما استقرت شخصيته في مجال الإخراج، وكان إخراجه لعملين من تأليف محمد الرشود ملمحا يستحق أن يبشر بجديد يعيد ذكرى صحبة سابقة بين الرشود والسريع في المرحلة الأولى، تلك الصحبة التي منحت مسرح الخليج شخصيته الفنية الجادة التي احتفظت بها ذاكرة المشاهد العربي إلى اليوم.

تراجع الاتجاه إلى النص الأجنبي، وتكويته، وهذا من شأنه أن يوحي بغزارة التأليف عند الجيل الكويتي الجديد، وإيثار النصوص العربية على الأجنبية.. وهذا مؤشر إيجابي، إذا نظرنا إليه ليس من زاوية انفتاح التجربة المسرحية الكويتية على فن المسرح العالمي، وإنما من زاوية التوحيد الفكري والفني التي تستحق أن تكون موضع رعاية على مستوى الوطن العربي الذي كان دائما موضع تقدير خاص في اختيارات هذه الفرقة .

****

القســـم الثانـــي

رفيقـان في مهمة خـاصـة

ارتبط الاسمان حتى اكتسبا قوة التداعي وتلازم الحضور، فلا يذكر أحدهما منفردا، ارتفعت درجة التوافق حتى قام صقر الرشود بإخراج جميع المسرحيات التي كتبها عبد العزيز السريع، ارتقى التوافق إلى تناغم وتوحد فاشتركا في كتابة عدد من المسرحيات المشتركة، يصعب أن تجزم بأن أحدهما اجتذب الآخر إلى ساحته أو قام بإعادة صياغته!! الأقرب إلى الصواب أن نعترف بأن إنتاجهما المشترك ينتمي إلى هذه "الشراكة"، وأنه خلق آخر مستقل بذاته سواء في الأخذ بمبدأ اللوحات المتعاقبة (في مسرحيتين) وفي اقتحام مسرح "الفرجة" وفي إثارة الإبهار من خلال صدمة الإغراب وفي تشريح البنية الاجتماعية المتغيرة بقوة اختلاف الزمن، بما ينتهي إلى مزج الواقعي بالطبيعي، والسيكولوجي بالاجتماعي. وهذا ما يؤكده تحليل الدكتورة صوفي عباس لمسرحية "شياطين ليلة الجمعة" - بصفة خاصة، إذ تقول عن مؤلفيها إنهما "حاولا الخروج من إطار كلاسيكية التوجه النصي وتقليدية الرؤي الإخراجية في آن واحد، محاولة لكسر التقليدية في محاولة نقدية مجردة من الحلول وإشارات لمواضع الخلل، ارتكاز على السلوك والممارسة الازدواجية التي تميز الأفراد والسياسيين عبر الأداء وتوريط الجمهور في هذا الأداء.

خروج المسرحية بلوحاتها الست خارج حدود النمطية، كل لوحة فيها تؤكد قيمة ما، لوحة تعري الواقع الإداري ، المماطلة، التسويف، التأخير ولوحة أخرى تبرر التناقض الحاد بين الظاهر والباطن، الثالثة تبين المنعطف الاستهلاكي والتنبؤ بالحالة الاستعمارية المستقبلة، ورابعة تنتقد الواقع الصحفي، وخامسة تنتقد الانتخابات ودور المال وكذب الوعود.

استخدم الكاتبان تقنيات المسرح الشعبي مثل الارتجال المحسوب حسابه عن طريق وضع ممثلين بين المتفرجين يمثلون ويشتركون في الحدث. أما تقنيات المسرح الأوروبي فتتضح في كسر الإيهام وعدم وجود ستارة وتجول الممثلين على خشبة

المسرح يتسامرون يدخنون، قطع الأثاث والمهمات المسرحية يجري نقلها وتبديلها أمام الناس. توزيع الأدوار على طريقة الكوميديا المرتجلة يختار الممثل دوره يعلن للناس أن ما يراه تمثيل وأن الاندماج ليس هو الغاية التي تسعى إليها المسرحية على طريقة بريخت.

ومن هذا كانت شياطين ليلة الجمعة على اتصال تام بقضايا المجتمع الكويتي مع اتصال بأساليب وتقنيات غربية- نصية وإخراجية."

إن هذا "الوصف" دقيق إلى حد كبير، إذ لمح وحدة الاهتمام بالقضية، وهي الجانب الذي شغل عبد العزيز السريع، ومحاولة التجديد في تقسيم المادة المسرحية والإغراب في أساليب العرض، وهذا ما كان يشغل الرشود، بعد أن أطال الالتزام بالأسلوب الواقعي في الإخراج.

لا نستطيع أن ننهي هذا التقديم للقسم الذي نخصصه للرفيقين بغير الطريقة التي انتهت بها الرفقة ذاتها.

فقد تخلى صقر الرشود عن رفيق مهمته غير مختار، على درجتين من التخلي القهري: حين قبل مغادرة فرقته، ووطنه الكويت، للعمل مستشارا للمسرح في دولة الإمارات الشقيقة، وحين داهمه حادث السيارة ذات ليلة من ديسمبر ١٩٧٨، وهنا حدثت مفاجأة لا تزال تبحث عن تفسير مع أنه قد يكون تفسيرها غاية في اليسر والصدق والتلقائية!! حين سكت الرشود شاركه السريع سكوته، فلم يعد للكتابة الفنية (لا مسرحيات لا قصص أيضا) ولعلها كانت مفاجأة لكل من يرقب خطى السريع بعد فقد صاحبه أن "يكوّت" مسرحية "الثمن" لآرثر ميللر، ليخرجها فؤاد الشطي، فتكون درة المهرجان المسرحي الأول لدول الخليج العربي، ولقد كان هذا التعريب أو التكويت على درجة من التوفيق وكمال الأداة واحتشاد الاستعداد بحيث تجزم بأن هذا ما كان ممكنا بعد عشر سنوات من الصمت المسرحي!!.

مع هذا ، وبعد أن نقرأ هذا القسم من الكتاب لن نشعر أبدا بأن المهمة التي ندب الصديقان نفسيهما لأدائها قد انقطعت بالحادث الداهم المفاجئ على طريق صحراوي قرب خورفكان، إن الشعور المطمئن أن هذه المهمة قد أديت على وجهها الصحيح، واستقرت في واعية الجيل التالي (بل الأجيال) وأن ما كتبه عبد العزيز السريع، وما أخرجه صقر الرشود من مسرحيات هو مشروع مكتمل، واضح السمات، محدد الأهداف، لا يحتاج شرحاً، ولا يحتمل تأويلا، ولا إضافات. لقد اجتمعا لأداء مهمة خاصة، هي تأسيس مسرح كويتي ينتسب إلى أرضه، وعصره، وأمته، ولغته، ويحقق المستوى الجمالي المتجدد، حسب تطور قدرات الأداء والتقنيات المساعدة التي يمكن أن تضفي على أي عرض مستجد لأية مسرحية من تلك المسرحيات القديمة شيئا من التلوين ، أو التشويق، ومع هذا ستظل " الصورة الأصلية" تتراءى فارضة مقولتها لأنها المقولة الأصيلة، الأساسية، التي لا وجود للنص، ولا للعرض، إلاّ بها.

****



الفصل الرابع
الرشود: المسرحي المتمرد .. كاتباً

حين تقرأ لهذا الكاتب أو تشاهد إحدى مسرحياته، فإنك تستبعد - مبدئيا- أن يحدث ذلك في الكويت، ليس لمجافاة موضوعاته التي يختارها للواقع الكويتي الراهن، وإنما للصراحة- التي تصل إلى حد القسوة أحيانا- التي يشرح بها موضوعه وشخصياته، وهي صراحة وقسوة نجد لها أمثالاً عند ديستويفسكي الروسي، وإدجار الآن بو الأمريكي- ونحن لا نأتي بإسميهما لإرضاء فكرة التوازن العالمي أو الحياد العربي، وإنما لأنهما يتبادران تلقائياً إلى الذهن حين نعايش شخصيات وموضوعات صقر الرشود. ولكن الصراحة والقسوة تأخذ عند الكاتبين- الروسي والأمريكي - معنى "القوة"، لأن مجتمعيهما يعيشان الصراحة والقسوة، فهنا يتحقق الانطباع أو صدق التعبير، أما في مجتمعاتنا العربية، وفي الكويت ربما أكثر من كثير من البيئات العربية، ما يزال المجتمع يعيش مرحلة "المستور"، ويفضل مداواة جوانب القصور أو العجز أو الانحراف بأساليب قد تبعد كثيرا عن المواجهة بالصراحة والقسوة، ويؤثر الهمس والتغطية، ويقبل المعالجات المرحلية، ويترك للزمن أن يفعل فعله..

وفي هذا المناخ الفكري والاجتماعي تبدو المعالجة الفنية الصريحة القاسية في صورة المجافاة للواقع، وهذا هو المعنى الذي نستشعره عند القراءة الأولى لآثار الرشود. ونذكر لهذا الكاتب أن مسرحياته حين أخذت طابعها الحاد المتمرد لم تحظ بالرضاء الجماهيرى، فعرضت مسرحيتاه: "المخلب الكبير" و "الطين" ست ليال فقط، على حين عرضت مسرحيته الأولى التي لم تعكس ملامحه المتميزة بمثل القوة المألوفة، وهي مسرحية "أنا والأيام" إحدى عشرة ليلة، وعرضت مسرحيته "الحاجز" مثل ذلك

العـدد من الليـالي، وهذا يعني أن رواجـه الجمـاهيـري مـضى في شكل نصف دائرة (مقـعرة)، وإذا كان هذا الرواج يطرد ومراعاته لقواعد المسرح المألوفة، وخفوت نبرة التمرد، فإنه يمضي – عكساً لا طرداً – مع تعبيره عن ذاته المتمردة دائماً.

ستلفتنا بضع ظواهر تخص الرشود ومسرحه، فهو أصغر الكتاب المسرحيين في الكويت عمراً، إذ كتب مسرحيته الأولى: "تقاليد" عام ١٩٦٠ ولما يبلغ العشرين، وهي المسرحية الوحيدة المكتوبة التي قطع بها المسرح الشعبي سيل مسرحياته القصيرة المرتجلة، وسنرى أن التطور الذي حاول الرشود أن يقحم فيه المسرح الشعبي لم يكن إخراجه من مرحلة الارتجال وحسب، وإنما تجاوز ذلك إلى الأسلوب أو مستوى الأداء الفني والفكري الذي سار عليه المسرح الشعبي في مرحلة الارتجال. والرشود– ثانياً – أول من حاول مراجعة أفكاره وتطوير أسلوبه المسرحي من خلال معاودة النظر فيما كتب، وسنرى انه أقر ذلك كأسلوب بالنسبة لمسرح الخليج بالذات، فلم يتحرج عبد العزيز السريع– كما سنرى– عن السير في ذات الطريق، ومعاودة النظر في مسرحياته حتى بعد عرضها ونجاحها والرشود – ثالثا– قد زاول العمل المسرحي على مستوياته وفي مراحله المختلفة، وقد بدأ كمؤلف، ولكنه شارك في الإعداد أيضا بتحويل القصص إلى مسرحيات أو تكويت بعض المسرحيات العالمية بمنحها ملامح محلية، كما فعل في مسرحية إبسن "بيت الدمية"، فهي أصل لمسرحية "المرأة لعبة البيت"، وقد وفق في عمله كثيرا، إذ رفع من المسرحية أكثر ما يوحي بالجو الأوربي، وتمكن من إعادة خلق البيئة، وحافظ على روح النص الأصلي في الوقت نفسه، كما تمثل نجاحه الأكبر في اختيار المسرحية ذاتها التي طرحت نماذج وقضايا تعيشها الكويت في مرحلتها الراهنة[١]، وإلى جانب التأليف والإعداد نجده يشارك في التمثيل بين آونة وأخرى، ولكننا حين نلقي نظرة على نشاط مسرح الخليج سنجد أكثر ما عرض على خشبته من إخراج صقر الرشود، حتى ليغلب على الظن أن موهبته الأولى هي الإخراج المسرحي، وربما

(١) محبوب العبدالله – مجلة اليقظة ١٩٦٨/٧/٨.

كان في ذلك بعض الصواب، فقدرته على التشكيل، ووفاؤه للفكرة، واحتشاده من ورائها، يفوق قدرته على جعلها سلسلة تصل إلى هدفها على مهل. والرشود- رابعاً- أول من وضع مسرحية بالفصحى بعد البواكير المتقدمة التي قام بها الرجيب والعدواني في أواخر الأربعينات، وظلت واحة معزولة، لم تتمكن من تأصيل تيار مسرحي مثقف، أو يعبر عن وعي مسرحي ناضج لظروف المرحلة ذاتها، فلا شك أن اثنتي عشرة عاما - كفارق زمني- فعلت الكثير في الكويت بالنسبة لمحاولات عديدة، وبذلك لم تقف محاولته مع المسرح الشعبي كمحاولة يتيمة، وإنما قفى عليها بعد عامين اثنين بمسرحية "المخلب الكبير"، التي كتبها بالفصحى. والرشود - خامساً واخيراً- كاتب يملك قضية، وله رؤية إنسانية وحضارية، بل لا نبالغ إذا قلنا إنه الكاتب المسرحي الوحيد في الكويت الذي يمثل ثقلاً فكرياً له وزنه، ويعبر عنه بأكثر من صورة وشخصية في مختلف مسرحياته، فهذه الوحدة الفكرية أهم عناصر القوة في مسرحه، ولكن المؤسف حقا أن هذا الوضوح الفكري لم يعادله وضوح آخر مطلوب في الصنعة الفنية، ليجعله مقبولا أكثر على المستوى النقدي الفني، ومستوى التذوق الجماهيرى العام، فعلى الرغم من أن الرشود يملك وعياً نظرياً ناضجاً فيما يتعلق بالعمل المسرحي واتجاهاته ومذاهبه، وله فيه اجتهادات متميزة، فإن وعيه ذاك لم ينعكس بصورة سليمة على بناء مسرحياته، فظلت أشبه بالمسرحيات الذهنية التي بدأ توفيق الحكيم بها منذ أربعين عاماً، وأقام بها مسرحه في الذهن، مكتفيا بالحوار الفكري وإثارة القضية، بصرف النظر عن إمكان تمثيلها على المسرح، ومن الواضح أن الحكيم في مسرحياته تلك لم يكن يهتم أو يلتفت إلى الصدق الاجتماعي اكتفاء بالصدق المجرد، صدق القضية وصدق التحليل وصدق التعبير عن الإنسان مجرداً من علائق الزمان والمكان. وهنا نجد بعض ملامح الرشود في اهتمامه بالحوار الذهني وإبراز القضية وتصوير الأعماق الإنسانية بصفة عامة، وهذا ما كان يؤدي إلى مجافاته النسبية للواقع الاجتماعي، كما أشرنا في مقدمة هذه الأسطر.

١- مسرحية "تقاليد" كتبها الرشود عام ١٩٦٠ ومثلها المسرح الشعبي- كما قدمنا- ونستعير قلم مؤلفها نفسه لعرضها، إذ فقد نصها، "وهي مسرحية تعالج زاوية من زوايا المجتمع، أي ذات طابع اجتماعي، وهو نوع جديد على المسرح في تلك الفترة، إذ كان المسرح يعالج في تلك الآونة مشكلات الإدارة والوافدين وما إلى ذلك... ولكن مسرحية تقاليد تدخل إلى صميم الأسرة الكويتية. والمحور الأساسي فيها يقوم على مشكلة الأصيل والبيسري، أي ابن القبيلة ومن لا ينتمي إلى قبيلة، قصة شاب أصيل يريد الزواج من فتاة أحبها وهي من عائلة بيسرية، فيلاقي اعتراضاً شديداً من أسرته وبخاصة والديه، ولكنه رغم اعتراضهما يقدم على الزواج منها دون رضائهما، ثم يأتي الرضاء من الأسرة عن طريق التسليم بالأمر الواقع. وهناك ملاحظة مهمة، فالأسرة البيسرية أسرة واضحة الثراء، عكس الأسرة الأصيلة الفقيرة، وعلى حين نجد الأسرة الأصيلة الفقيرة تتفق في اعتراضها على زواج ابنها من أسرة غير أصيلة- بيسرية - وإن كانت ثرية، نجد الأسرة البيسرية تنقسم على نفسها فأم الفتاة لا تهتم بالأصل وتريد لإبنتها زوجاً ثرياً يكافئهم في ثروتهم، أما والد الفتاة فإنه يعترض على الأم، ويفضل الشاب الأصيل الفقير زوجاً لابنته. وفي هذه المسرحية نجد أول ملامح الجفاء بين المثقف الكويتي العائد من أوربا واستعلائه على بيئته المتواضعة".

٢- وفي العام التالي- ١٩٦١- كتب الرشود مسرحية: "فتحنا" التي قدمها "المسرح الوطني»(*)، وهو النواة لما عرف بعد ذلك بمسرح الخليج العربي، ولم يقدم المسرح الوطني مسرحيات غيرها، وجوها يختلف عن جو سابقتها، وسنستعير قلم مؤلفها- مرة أخرى- ليعرضها بنفسه. يقول: "أبطال هذه

(*) فرقة أهلية أسسها عبدالحميد البعيجان وعبدالله خلف وتوقفت بعد تقديم مسرحية «فتحنا» من تأليف وإخراج صقر الرشود..... وهذه الفرقة لاتمت بصلة للفرقة الخاصة التي أسسها بعد ذلك بسنوات طوال عبدالحسين عبدالرضا وسعد الفرج واستمرت لعدة سنوات ثم توقفت بدورها.

المسرحية أب وأم وثلاثة أولاد، أكبر وأوسط وفتاة. وهي تدور حول تفكك الأسرة، ولذلك تتعرض لعدد من المشكلات الاجتماعية هدفها رصد عوامل التفكك، فالأم تؤمن بالزار كوسيلة للعلاج، ومن ثم ترهق الأب الفقير بمصاريف حفلات الزار، هذا بينما نجد الابن الأكبر فاشلاً في دراسته، ثم في حياته العملية، أما الابن الأوسط فهو الذي يسعى حثيثا نحو بناء نفسه ومستقبله. أما الفتاة فتعيش في الأسرة في حدود ضيقة، ضمن قيود التقاليد والأعراف الاجتماعية، التي يصوغها ويحرسها مجتمع مغلق، ولكن الفتاة تحلم بالانفتاح، وهكذا تجري أحداث المسرحية في صورة صراع بين هذه الأطراف المتناقضة، التي يمثل الولد الأوسط فيها ركيزة الوعي وأمل المستقبل. يضرب الإبن الأكبر أباه ويسرق أموال الأسرة ويهرب إلى الخارج ليستمتع بها، وحين يخرج الأب إلى الشارع مقهورا بما فعل ابنه تفاجئه سيارة، فتقضي عليه، وينتهي الفصل الأول. ويبدأ الفصل الثاني في الخارج، في جو أوربي، ونرى الابن الأكبر يعيش حياة صاخبة يبذر فيها الأموال التي سرقها مع رفقاء السوء، ويواجه الفتى الفاسد نفاذ المال وانصراف الأصدقاء فيعيش أزمة طاحنة، ينقذه من ويلاتها أحد الطلبة الدارسين في الخارج، فيعطيه تذكرة عودة إلى الكويت. في الفصل الثالث نجد الأم عمياء، ونعرف أن ذلك حدث عقب هرب الإبن ووفاة الأب، كما نجد الابن الأوسط يناضل في سبيل إنقاذ الأسرة، وينجح إلى حد ما، وهنا يعود الإبن الأكبر تائبا ثائبا إلى رشده، وقد علمته التجربة الكثير، وحين يتم اللقاء من جديد تبصر الأم، وتعود المياه إلى مجاريها"[1].

لا نريد أن نطيل الوقوف أمام هاتين المسرحيتين فنحن لم نطلع على نصيهما، ومن ثم سنكتفي باعتبارهما مجرد مؤشرات لحركة المستقبل، أو للأفكار الأساسية التي ينطلق منها هذا الكاتب، وربما نشعر بأن المسرحية الأولى أكثر جدية وتماسكا من

(١) كتب الرشود بقلمه تلخيص هاتين المسرحيتين.

الثانية، وهي أيضا أقرب لمنطلقاته الفكرية؛ فالنقد الاجتماعي الحاد والالتفات إلى المشكلة الطبقية من مميزات الكاتب، وهو يعري شخصياته من زيفها الاجتماعي ويعرضها بكل تناقضاتها؛ فالأب الثري- في مسرحية تقاليد- يجد من زواج ابنته من الأكثر عراقة فرصة لاستكمال الجانب الذي ينقصه، فهو نموذج البرجوازي المتطلع إلى القفز فوق حوائل وحواجز الطبقية، على حين لا تتعلق المرأة بمثل هذه المثاليات، وتتمسك بمنطق عملي أن تتزوج ابنتها من ثري، وهما معًا يمثلان صورة لضياع المرأة في المجتمع التقليدي، فكما تنتصر وجهة نظر الأب ويزوج ابنته من الفقير الأصيل فإننا لا نسمع للفتاة نفسها صوتاً. أما المسرحية الثانية فإن الامتداد الزمني والامتداد في الشكل- ثلاثة فصول- يغلب طابع الحكاية، ويفقدها هذا التركيز الجيد على القضية الأساسية على نحو ما شاهدنا في "تقاليد"، وما دام الموضوع هو تفكك الأسرة- كما يقول كاتبها- فإنه يستطيع أن يجمع تحت عنوانه أشتاتا كثيرة، ولكنه لم يفعل، وانتهى الأمر- تقريبا- في حدود إيحاء الملخص الذي كتبه بنفسه- إلى التركيز على الأخ الأكبر، القاسي الفاسد، الذي يضرب أباه ويسرق المال ويهرب إلى الخارج، ويجد في العودة والتوبة ما يكفي لكي يفرح به الجميع حتى تستعيد أمه بصرها المفقود. إن الأخ الأكبر القاسي إلى درجة الفظاظة سيظهر مرة أخرى عند الرشود في مسرحية "المخلب الكبير"، فلعل "خليفة" تطوير لهذا الأخ الكبير الذي ضاع بضياع النص، ولكننا سنرى أن الكاتب رفض توبته وعودته، رفض النهاية السعيدة المصنوعة، وأبقى الشرير على شره حتى قضي عليه. الشكل الفني في "فتحنا" غير متناسب، فهذا الضيق الذي يتمثل في الفصل الثاني المركز حول الابن الأكبر في الخارج لا يتناسب مع اتساع القاعدة أو اتساع القمة في الفصلين الأول والأخير، وسيظهر أثر تخلخل الشكل الفني في المسرحية التالية أيضا، لكن الكاتب سيقف حيالها موقفا لا يتكرر بسهولة، كما سنرى.

٣- إن مسرحية "المخلب الكبير" تعتبر أول مسرحية كويتية باللغة الفصحى تستمد موضوعها من البيئة، وإن لم تكن أول مسرحية يكتبها كويتي، فقد سبق الرجيب والعدواني كما ذكرنا من قبل، ولكنهما- مع وجود النزعة

التعليمية فيما كتبا- لم يتجها إلى تصوير أو استمداد البيئة بصورة مباشرة، وإذا كان المسرح الشعبي قد اتجه إلى البيئة وعبر عن اهتماماتها فإنه ظل في حدود الارتجال أولاً، وفي إطار العامية ثانياً، ويُؤْثر الأداء الهزلي والفكاهي ثالثاً، ثم هو في نقده يختار موضوعات ذات طابع شخصي لا تمس المجموع، وإن تمكنت من إضحاكه، ربما لأن المسرح في تلك الفترة المبكرة نسبياً لم يكن قادرا على مواجهة المجتمع بعيوبه، أو الكشف عن جوانب حاسمة وراسخة في تكوينه ولم تعد موضع تسليم من الجيل الجديد. ولعلنا نذكر من مذكرات النشمي أن مسرحياته كانت تلاقي رواجاً عريضاً، ولكنه حين عرض مسرحية "قرعة وصلبوخ"- وفيها تصوير ناقد لتطور الأسرة الكويتية وثرائها بعد النفط، ومظاهر السفه والتبذير التي توجه سلوكها- رفضها الجمهور، واضطر المسرح إلى إيقافها بعد العرض الأول مباشرة في تلك الآونة، إذ لم يكن المجتمع يريد رؤية جوانبه الظليلة، أو نقاط ضعفه، كان يجتاز مرحلة رد الفعل، كان خارجاً لتوه من شقاء وحرمان طويلين، وكان قد شبع من التضييق والتحكم، واتخم بالعجز عن الانطلاق وإرضاء التعطش على مستوياته كلها، ففي هذه المرحلة لم يشعر بحاجته إلى الناصحين والمعلمين، وبخاصة إذا جاء ذلك من موقف الإرشاد والاستعلاء، كان بحاجة إلى من يضحكه ويزين له حياته ويجملها ويوسع من آفاقها، وهو لا يرفض أن يتعلم، ولكنه يريد أيضا- وقبل ذلك- أن يجرب الصواب والخطأ، ومن ثم يكون للتعليم ضرورة ومعنى. ولكن الرشود، بمسرحيته هذه - عاكس التيار كله من موقف الإحساس الواعي بالماضي والمسئولية تجاه المستقبل، وهو لم يأخذ الأمر من موقف المعلم أو المرشد، إنما المصور الذي يتكهن أحياناً أو يتنبأ بما سيكون فمسرحية "المخلب الكبير" أول عمل يستمد موضوعه من حركة المجتمع الكويتي مباشرة، ويحق له أن يدخل من باب التعبير الأدبي، وأن يأخذ مكاناً واضحاً في الدراسة الفنية لتطور الفن المسرحي في الكويت. وهو

– لخاصيته الأولى، أي الاستمداد من حركة المجتمع الكويتي، ولخاصيته الثانية: فصاحة التعبير وسلامته– يمثل طوراً جديداً أو مرحلة ثانية، النقلة فيها واضحة، وليس من المبالغة القول بأن هذا الاتجاه الذي بدأه الرشود هو الذي استمر كاتجاه جاد ومتميز لعدد كبير من المسرحيات الكويتية، وأنه بذلك وضع طليعة المسرحية الاجتماعية، ومن الحق أن البذرة جاءت ناضجة فكريا إلى حد كبير.

تلفتنا على الغلاف الأول للمسرحية عبارة تقول: "إنني أكره القوي الظالم، كما أكره الضعيف المظلوم، أحب المساواة، فهل من مساواة وعدل في هذا العالم ليحكما بين القوي والضعيف"؟، أما الغلاف الأخير فعبارته تقول: "إذا نظرت إلى الحياة فلا تنظر إليها من جانب واحد، إذا نظرت إلى القبح فلا تنس الجمال، لأن لا فضيلة دون رذيلة. الحياة ليست أرقاماً، فإذا كانت أرقاماً فليس هناك معجزات. إذن ليس هناك ميزان ثابت أو قاعدة تمكنك من أن تفصل بين الخطأ والصواب. نحن أفكار، تسيرنا فكرة... فكرة الصراع للبقاء، مع أنه لا بقاء... عجباً"!!

والآن .. هل لهذه العبارات معنى أكثر من دلالتها على إعجاب الكاتب الفني بقدرته على الإمساك بالقلم وصياغة العبارات الحكمية في فترة مبكرة؟!

سنكتشف أولاً أنه من الصعب إيجاد رابطة بين العبارة الأولى والعبارة الثانية؛ فإحداهما متشددة والأخرى متسامحة إلى حد كبير، ولا يبقى إلا أن نقول إنهما معاً تنبعان من موقف يميل إلى المثالية، ويحلم بوضع القوانين ذات الشمول أو صياغتها، وسنعود إلى هاتين العبارتين مرة أخرى، فربما دلتا على إحساس خفي في نفس الكاتب، سيظهر في صورة ما بعد ظهور هذه المسرحية بثلاثة أعوام.

"المخلب الكبير" من أربعة فصول، تتحرك بين أسرتين لا صلة بينهما إلا أن "خليفة" أحد أفراد الأسرة الأولى هجر أسرته وانضم إلى الأسرة الثانية بعد أن تزوج

ابنتها. في الفصل الأول نشاهد الأب العجوز الثري، المتدين إلى درجة التزمت، يحض ابنه التلميذ (وليد) على التدين، ويعبر عن شحه وبخله بأكثر من تصرف، ويعلن أنه سيزوج ابنته الشابة لعجوز في مثل سنه يعمل مؤذناً في مسجد، على الرغم من معرفته بأن ابنته تهوى ابن عمها؛ لأنه يريد لابنته زوجاً صالحاً متديناً، أما ابن العم الفاسد فلن يكون زوجاً لابنته، ونعرف أيضاً أن وليد والأم سارة يعطفان على أماني الفتاة (هيفاء) وبخاصة لما يقاسون من بخل الأب وقسوة الأخ الأكبر (خليفة)، ولما يريان من صبر الفتاة نفسها على مشاق العمل المنزلي. ونكتشف من خلال الحوار خشونة الطباع في الأسرة كلها، وميلها إلى العنف وتعذيب الآخرين، باستثناء (هيفاء) التي احتفظ لها الكاتب وحدها باللمسة الرومانسية، يشاركها وليد أحيانا، ونكتشف أيضا أن خليفة يعاكس أباه اتجاها، فهو مبذر فاسد، حتى ليحلم أن يملك آلة لصنع النقود أو يلبس طاقية الإخفاء... ولكنه- من الاتجاه المعاكس- يلتقي مع أبيه في القسوة على الباقين، واعتبارهم مارقين أو ضد أحلامه بصورة ما. وينتهي الفصل بمشادة بين الأخوين: خليفة ووليد يطعن أولهما الثاني بسكين في يده.

يبدأ الفصل الثاني بداية مختلفة تماما، ونواجه فيه شخصيات جديدة، هي (فهد) الأب العجوز، وابنته الشابة الدميمة (مريم)، ونعرف بعد وقت أن خليفة تزوج من مريم ليستمتع بمالها، وأنه يعيش في بيتها، وأن أباها قد هجر أمها وتزوج فتاة شابة على أمل أن ينجب ولداً، ولكن الطبيب عرفه بعجزه النهائي، لهذا نجده صورة معقدة للرغبة في حفيد يحمل اسمه، ورفضه أن يكون الحفيد ولداً لخليفة الذي يمقته ويصفه بالطمع، وأنه يترصده ليقتله. وفي هذا الفصل الثاني نرى خليفة في صورة تختلف كثيرا عن صورته مع أسرته، فهو هنا مداهن ناعم كالثعبان، ولم يعد شرسا، وإن انطوى على شرّه القديم، كما نعرف أنه سجن ستة أشهر بسبب ضربته لأخيه.

ويبدأ الفصل الثالث بظهور شخصية جديدة أيضا- وإن ذكر اسمها عرضا في الفصل الثاني، هي (وفاء) زوج الأب العجوز، ونعرف أنها على وفاق مع خليفة من وراء

زوجته الدميمة مريم، ونرى خليفة وهو يحرضها على قتل زوجها العجوز ليهجر بدوره زوجته ويستأثران بالثروة. ويموت العجوز المريض فهد في ظروف غير محددة، ولا يعبأ خليفة بأحزان ابنته، ويبدأ باستقبال مجموعة من تجار التهريب في البيت الذي ما تزال به جثة العجوز، وتهاجمهم الشرطة، ويتمكن خليفة من الهرب.

يعود مسرح الحوادث- في الفصل الرابع- إلى بيت الأسرة الأولى، ونعرف أن يد وليد شلت من الطعنة، وأن الأم فقدت بصرها، والفتاة هيفاء فقدت عقلها بعد حرمانها الزواج بابن عمها، ثم موته في حادث، وتعرضها هي لإيذاء خليفة وتعذيبه، ومن الطبيعي أن تكون علاقات أسرة على هذه الحال غاية في الاضطراب، وإن ظل وليد الصورة الوحيدة للتعقل، أو هو الذي بقي سليم النفس لنقيس إليه سائر تصرفات هذه الأسرة المصابة بعلل شتى. وفي الختام يلجأ خليفة - المطارد- إلى بيت الأسرة وفي ظهره سكين، ويلتقي بهيفاء التي تعيش في أوهامها الخاصة، فتنزع السكين من ظهره وتعود لتضربه بها حتى يقضى عليه. ثم تأتي عظة الختام أو خلاصة العمل كله، يرسلها خليفة في عبارات متقطعة وهو على أبواب الموت، يقول لأبيه: "أنا في سكرات الموت، لا تقاطعني. أنا شيء قوي يهلك. أنا فرع من فروع الخطيئة. أنت زرعتني. لا تحتقرني. أنا نفس صنعها الماضي والزمن والظروف (يحاول النهوض، وعندما لا يستطيع يبصق على أبيه) هاك (يقع ميتا)" (عندئذ يحتضنه أبو خليفة وينشج بالبكاء، وتشاركه زوجته أيضا، بينما تضحك هيفاء، ووليد صامت)"[1]. ويسدل الستار الأخير.

ما الذي تريد أن تقوله هذه المسرحية؟

إن مشكلتها الأولى أنها تريد أن تقول أشياء كثيرة، فهي خليط من التقليد والأصالة، والتقييم والاقتراح والمناداة بالشعارات، والحرص على الموقف مع الرغبة في تصوير الغرابة واصطناع التحليل، ومحاولة مزج ذلك كله في بناء مقبول لا يقوم على الاستطراد أو الحكاية، بمحاولة إيجاد عناصر جديدة للتشويق.

(١) المسرحية ص ٩٠.

إن المسرحية تعرض نموذجاً للأبوة المغلقة الأنانية، يمثلها أبو خليفة كما يمثلها فهد في الأسرة الأخرى، كلاهما يتعلق بفكرة البقاء أو الخلود تعلقاً مرضياً، يلتمسه الأول في تخصيص أمواله كلها لبناء مسجد وحرمان أسرته منها، كما يلتمسه الثاني في الزواج بفتاة أصغر من ابنته على أمل الإنجاب، وقد انتهى كلاهما إلى التحطم والتحطيم معاً، ويتوازى خليفة ومريم في تأكيد فكرة جيدة، مؤداها أن الجمود والأنانية ليسا وقفاً على جيل تجاه جيل، وإنما هما أسلوب حياة يمكن أن يوجد في كل حين، ويؤدي إلى نتائجه المرة تلقائيا، كما يؤكدان أيضاً فاعلية عنصر الوراثة، فخليفة يقول في آخر كلماته لأبيه: أنت زرعتني فلا تحتقرني. أما مريم فإنها لا تتردد في أن تصف أباها بالحقد والكراهية[1]، ويعول الكاتب على وحدة الطباع وتجاذب الأشياء؛ فنجد خليفة في صلته غير المشروعة بوفاء، لا يعلل هذا بجمالها وحرمانها، وزوجها عجوز، وحرمانه، وزوجه دميمة، وإنما يتجاوز الكاتب هذا السبب السهل المتبادر، إلى سبب يرتكز على محاولته الغوص وراء دوافع أعمق، فوفاء تمقت أباها العجوز الذي باعها للعجوز الثري، وتصف أباها وزوجها، بأنه قرد رماها إلى قرد مثله... وهنا يقول خليفة: "أنت تكرهين أباك مثلما أكره أبي، لقد طوقتنا ذراع القدر حتى وحدت نفسينا وقلبينا، كنت أنا وأنت كتلتين، ولكن الزمن صهرهما في قالب واحد حتى أصبحت تعانين ما أعانيه"[2].

ولكن أبا خليفة وابنه لا يمثلان عند الكاتب مجرد أسلوب حياة متزمت مريض بالعنف، إنهما يأخذان عنده بعداً اجتماعياً معيناً، فهو لا يكتفي بتسليط الضوء على تصرفاتهما، وإنما يعلن صراحة أن هذا هو أسلوب الرجعية، وأنه لا فكاك من هذا الأسلوب إلا بمواجهته، وتقبل التضحية من أجل المستقبل، ولنتأمل هذا الحوار العاصف بين خليفة وأخته هيفاء، وقد راح يتهمها ظلما بلقاء ابن عمها خلسة في بيت الأسرة، مع تحذيره من السماح لابن العم بدخول البيت:

---

(١) المسرحية صـ٤٥.

(٢) المسرحية ص٥٧.

هيفاء: (تقف ثابتة والدموع تسيل وقد أخذتها ثورة عصبية) رباه... رباه انقذني، خذني إليك.. أنا من عداد الموتى... أنا من دمرت حياتهم الرجعية والتقاليد.

خليفة: (ساخرا) الرجعية والتقاليد؟! اسكتي وإلا سأكتم أنفاسك.

هيفاء: اقتلني إن شئت، أرحني من هذه الحياة المظلمة السوداء، ربما تكون جنازتي شعلة الحرية والانطلاق لأولئك الفتيات المعذبات، حبيسات العقول المجمدة" [1].

كما نجد الأم (سارة) تندد بأسلوب زوجها، فتهتف بلغة غير مألوفة: "... عليك أنت أن تعيش بين قبور الموتى، وأن تدفن نفسك وأنت حي أيها المتعصب بالدين"[2].

من الواضح هنا أن الكاتب هو الذي يتكلم لا شخصياته، فهيفاء التي أخرجت من المدرسة الثانوية من الصعب أن تصل إلى درجة من الوضوح كهذه، فضلا عن أن الموقف لا يستدعي الهتاف بهذا الشعار استدعاء تلقائياً.

وإذا أضفنا الجانب اللغوي- والصنعة واضحة في الكثير من تعبيراته- سنجد بعض المواقف تتجاوز الصنعة إلى التصنع؛ سنجد آثار القراءة في الأدب الغربي واضحة في صياغة بعض العبارات مثل: بوركت يا بني- ليأخذك الشيطان- باركك الإله، كما يبدو التصنع في عبارات مثل: أبتاه- خسئت- على أننا إذا مضينا لنبحث عن علاقة اللغة بالشخصيات وتناسبها مع واقعها سنجد الفجوة واسعة حقا، كما أننا لن نجد فوارق واضحة بين لغة الرجال ولغة النساء، أو الصغار والكبار، أو المتعلم وغير المتعلم، سنجد الصياغة واحدة، ومحاولة التفلسف قاسماً مشتركاً.

على أن الكاتب في اختياره لشخصيات مسرحيته من مستوى اجتماعي معين، والتركيز على قضية تنازع الأجيال، وقسوة الجمود، والاهتمام بالنماذج المريضة الشاذة، يكشف عن ميل إلى مناهج وأساليب الواقعيين والطبيعيين، ولكنه يحاول أن

---

(١) المسرحية صـ ٢٩، ٣٠

(٢) المسرحية ص١٨

يتجاوز أساليبهما ويجرب أساليب أكثر حداثة وغوصاً وراء الدوافع الخبيئة، وميله إلى الاتجاه النفسي واصطناع التحليل والكشف عن الدوافع يتضح في أكثر صفحات المسرحية، وقد استعمله بإسراف حتى أوشك كل شخص في المسرحية أن يكون ضوءا كاشفاً على خبايا الآخر أو محللاً لعقده معرفاً بها، ولاشك أن ذلك يناسب شخصية مثل "وليد" الذي نال قسطاً من التعليم، ولكنه لا يناسب أكثر الشخصيات، فلن نقبل من الأم (سارة) أن تخاطب ابنها ناصحة: "إن طرق الحياة متشعبة كثيرة، فيها ميادين واسعة، فيها مسالك وعرة صعبة، إن من لم يتعلم تسلق الجبال الشاهقة يقع، ولكن ... فليحاول ، ومن لم يتعلم السباحة في البحار الثائرة الأمواج يغرق"[1]، إلخ، والمشكلة في هذا الحوار- في عمقها- مشكلة لغوية في الحقيقة، فالكاتب كان ينزع إلى صياغة التعبير الجميل المصقول، بصرف النظر عن قائله، وهذه سمة كلاسيكية، تأخذ امتداداً واضحاً عنده، وتتعدى- في بعض المواقف- الصياغة اللغوية إلى طريقة تبادل الحوار، ويمكن أن نلمس ملامح من "أوديب" في هذا الحديث الذي يدور بين وفاء وخليفة عقب وفاة زوجها العجوز:

خليفة: انتظري يا وفاء حتى ينجلي الظلام.

وفاء: لما كنت طفلة كان يفزعني الظلام، ويرسم لي أشباحاً غريبة كالغول، أما الآن لم يعد يخيفني الغول لأني نائمة في كرشه.

خليفة: أنت عاجزة يا صغيرتي الذكية. سأوصلك بيدي.

وفاء: قل ستدحرجني بها من قمة جبل عال لتهشمني عند سفحه.

خليفة : لا أفهم.

وفاء: هل يصبح الأعمى دليلاً.

---

(١) المسرحية ص٢٢ وانظر ايضا ختام الفصل الثانى حين يتهدد فهد ابنته وزوجها بمسدسه، فلا ينقذهما منه غير دقات. الساعة التى توقظ فى نفسه إحساسا معينا.

خليفة: سؤال غريب.

وفاء: إذن أنت غريب.

خليفة: كيف؟

وفاء: لأنه سؤال نجد جوابه في شخصيتك"(١).

كما نجد ملامح رمزية واضحة في المسرحية، وبخاصة في فصلها الأخير؛ فالطائر في القفص رمز لهيفاء الحبيسة التي تتحمل وحدها ثقل التقاليد الجامدة، وقد قتلت هي الطائر، وذلك يعني الحرية والهلاك معا، وهو ما حدث لها حين فقدت عقلها، كما نجد اللوحة التي كان يعتز بها وليد، لوحة القط الأسود الشرس الذي يضرب الحمامة البيضاء بقبضته، فاللوحة تجسيم لرأي وليد في الناس والحياة، لا مفر من أن تكون غالباً أو مغلوباً، فمتى يستقيم ميزان الحياة وتستقر العدالة؟!

إن هذه المسرحية تطرح بإلحاح قضية المرأة الضحية في المجتمع المتزمت، وهي أول نداء حار وجاد يصدر بهذا الهدف، وقد علقت الأمل على الجيل الجديد الذي يخرج إلى الحياة مسلحاً بالعلم، وهذا الأمل الخافت الذي يمر عابراً في الفصل الأول يغرق في خضم من الحوادث الدامية المتتالية، ولكن تبقى للمسرحية حرارتها وجدتها في تناولها لقضية من صميم مشكلات المجتمع من حينها، وربما إلى اليوم.

٤- وبعد أربع سنوات من صدور هذه المسرحية رجع إليها الكاتب بتجربة متقدمة نسبيا، وكان قد زاول الإخراج المسرحي، وشارك في إعداد بعض المسرحيات، فصار أكثر وعيا بمتطلبات العمل الصالح للتمثيل، وهنا قسم مسرحيته هذه إلى مسرحيتين، مثلتا في موسم واحد على التتابع، حملت إحداهما اسم الأصل: "المخلب الكبير"، وهي من فصلين، وحملت الأخرى اسم : "الطين" وهي من فصلين أيضا.

---

(١) المسرحية ص٦٤-٦٥.

والحق أن النص الأصلي يحمل عوامل الانقسام في ذاته، على الرغم من أن إيجاد التفسير الموحد لكل ما في المسرحية ليس عملاً متعسفا، ونقطة ضعفها الكبرى تتركز في الشكل الفني، فهي مسرحية تبدأ أكثر من مرة، في أكثر من مكان، وتضيف أشخاصاً جدداً في كل فصل جديد، ويبقى شخص "خليفة" بمثابة جسر وحيد بين أسرتين لم يكن بينهما لقاء، وربما أحس الكاتب بذلك وهو ما يزال يكتب مسرحيته، فالعبارة على غلافها الأول عن كراهية القوة الظالمة والضعف المظلوم تصلح مدخلا لعلاقة خليفة بأسرته، وبخاصة أخته هيفاء ضحيته المستكينة، أما العبارة على الغلاف الأخير عن نسبية الأفكار وصراع البقاء فإنها تصلح مدخلا لما كان بين مريم وأبيها وزوجها الأخير. وفي صدر المسرحية نجد الكاتب لم يدمج شخصياتها، فيذكر أسماء الأسرة الأولى، ثم أسماء الأسرة الثانية، ويضع خطا واضحا بين الأسرتين، فهما عنده من البداية متميزتان، ولهذا لم يكن تحويل المسرحية إلى مسرحيتين عملاً صعباً، فاقتضى تعديلات قليلة، وبقي الجوهر في كل مسرحية على ما كان عليه، وإن حولتا من الفصحى إلى اللهجة العامية.

مسرحية "المخلب الكبير" حظيت بالتكثيف المطلوب للحدث الدرامي، فشخصية خليفة هنا أكثر وضوحا وتحدداً وشراً، ورفع الكاتب عنه الأحلام الصبيانية، فلم يعد يحلم بطاقية الإخفاء، وإنما عرفنا أنه تاجر فاشل ثم موظف خائب، وأنه جاء- بعد محاولة قتل أخيه وطعنه له- كي يعيش مع الأسرة على أمل الغفران، ولكنها تقابله بصمت قاتل أو رفض صريح، وغدا صدقنا حديث خليفة عن نفسه فإنه يبدو أيضا ضحية: "أفكاري نظيفة لكن وسخوها الناس، اشتغلت بصدق وشرف وما حصلت إلا الفقر، ضاعت فلوسي كلها وصرت موظف، ناس تحصل على الملايين براحة، وأنا أتحطم في العمل ثماني ساعات وحافي"!! فإذا كان والده ثرياً وبخيلاً مقترا فقد اكتملت مبررات قسوته على أمه وأخوته.

لا نشك في أن "المخلب الكبير" المعدلة أكثر نضجا بكثير من سابقتها، سنترك جانبا الأمور الهامشية كإعطاء هيفاء اسم منيرة، وإن كان له دلالته في محاولة الاقتراب من مألوفات البيئة، ولكننا سنجد الكاتب يستبعد المغامرات كتجارة خليفة في المهربات ومطاردة الشرطة له، وزواجه من الدميمة الثرية، وعشق زوج أبيها، وإغراء هذه الزوج بقتل زوجها، لما يؤدي إليه ذلك من تشعب، ولم يدخل خليفة على أسرته الأولى وفي ظهره سكين، وإنما خرج من السجن بعد طعن أخيه وحاول أن يجد الغفران في أسرته فلم يحصل عليه، فعاد إلى المناوشة، وكان مسدس الأب قريبا من يد منيرة- فاقدة العقل- فعبثت به فكانت النهاية.. نهاية خليفة ونهاية المسرحية. ونجد الكاتب يستثمر الجوانب الناضجة في مسرحيته الأولى فيعمق مجراها بإطالة الحوار حولها والتركيز عليها في الفصلين؛ فلوحة القط الأسود والحمامة المخضوبة الجناح تطالعنا من بداية المسرحية، ووليد يعتز بها ويعتبرها قانوناً أبدياً، فالجاني والضحية قطبا الوجود الأزلي، ولو تجاورت الشمس والقمر لاغتال أحدهما الآخر.

ويضاف إلى تعميق الفكرة نضج الحوار وتسلسله في هدوء غير لاهث. فهنا يتيح للمشاهد أن يلتقط أنفاسه، بل أن يضحك أحيانا، وأن يتأمل ويضيف أفكاره وتفسيراته للمشهد، ونضرب مثلا بمشهد الافتتاح، ووليد نائم صباح الجمعة، وقد دخل عليه والده ليوقظه ويؤنبه على تأخره في النوم، فقد كتب في الأصل القديم الفصيح كالآتي:

"أبو خليفة: استيقظ من سبات نومك يا بني، لقد ظهر الفجر وبزغت الأنوار على الكون الكبير، وأنت في ظلمة الليل منغمس؟!

استيقظ ، قم ، انهض.

وليد: (يقف كالمذهول فيمسك بكتف أبيه) : من أنت، من أنت، وماذا تريد.

أبو خليفة: اتركني يا فاجر.

وليد: (يترك كتف أبيه) أبي، (يتقهقر إلى الوراء فيجلس على حافة السرير متثائباً): آسف يا أبتاه، لقد رأيت في منامي أضغاث أحلام مزعجة مخيفة، وعندما لكزتني ظننتك الرجل الذي يطاردني بمسدس فأمسكت بكتفك، أعذرني.

أبو خليفة: إنني لا أعتب عليك يا بني.." الخ.

أما النص المعدل العامي فيمضي في الحوار كالآتي:

أبو خليفة: قم. قم يا صبي... قم ... الشمس اشكبرها وأنت خايس[1] بهالفراش.

وليد: (يتأوه ويتقلب على الفراش).

أبو خليفة: ما تقعد إلا منشف ريجي...[2] حسبي الله عليك.

وليد: آه... آه.

أبو خليفة: ويعاه[3].. قم لا تغثيني.. هايت... ما تسري إلا نص الليول وكل يوم تعذبني في قومتك.

وليد: (يقوم ببطء) آه .. آه... (يتحسس وجه والده) سهام .. يا بعد عيوني، يا سهام (يقبله ثلاث قبلات متتالية ومع كل قبلة يردد) سهومتي ... سهامي .. سهومة...

أبو خليفة: اشبلاك، جنيت يا مالك العمى.

وليد : ليش صار صوتك خشن مثل الحمار، خدك حرش، أنا خابره تين ناعم والحين صار تين شوكي".

ولعل مثل هذا الحوار أقرب لإحساس المشاهد العادي، ولكن السؤال يأتي من موضوع المسرحية، فهل هذا الموضوع يتحمل مثل تلك البداية، وبخاصة أننا لا نجد وليداً على مثل ذلك المرح في باقي المسرحية، بل ربما كان على العكس، فهو واحد من هذه الشجرة المرة المذاق، حتى نراه يمتنع عن الوساطة بين أبيه وأخيه الذي جاء يتظاهر بالتوبة والندم، ويعلل ذلك بقوله إن القط والحمامة يجب أن يبقيا وحدهما، فليس في اللوحة طرف ثالث.

---

(١) الخايس: المتغير الرائحة.

(٢) ريجي: ريقي.

(٣) ويعاه: دعاء عليه بالوجع أو المرض.

على أن محاولات الإطالة بصفة عامة قد حققت نجاحا كبيرا لمنطقية التسلسل وتقبله، وبخاصة فيما يتعلق بمنيرة- التي كانت هيفاء- فلم يأت جنونها كحقيقة مفروضة، وإنما ذكرت له مبررات مناسبة، وتحولت بعض الأفكار المجردة- التي ألقيت كأخبار- إلى مشاهد حوارية ناجحة. وكذلك لم يتخل الكاتب عن رغبته في التعبير بالرمز، فبقيت اللوحة تحت الضوء من البداية إلى النهاية، وجرى من أجلها صراع معادل للصراع حول المشكلة الأساسية وتجسيم وتركيز له، وقتلت منيرة الطائر أيضا، فحررته من أسره. ولكن المؤلف أضاف مشهداً بارعاً دار الحوار فيه بين منيرة ووليد عن فتاة انطلقت إلى أقصى درجات الحرية فلوثها المجتمع وظن بها الظنون، وحين عادت إلى قيود المجتمع رفضها المتزمتون ووصموها دون حق. فهي الوجه المضاد لمنيرة، أو هي الصورة المجسمة لأحلام منيرة وأشواقها... وقد التقى الواقع والحلم في نقطة واحدة، فكلتاهما صارت ضحية، فليس العيب في الحرية.. وإنما في المجتمع.

٥- وإذا كانت "المخلب الكبير" المكتوبة بالعامية قد استأثرت بالفصلين الأول والأخير من النص الفصيح، فإن "الطين" أخذت منه الفصلين الثاني والثالث، اللذين حدثا في منزل العجوز فهد.

وقد لا نجد دافعا للتعرض التفصيلي لها، فهي بصفة عامة قد مضت في خطوط المحاولة السابقة، فاستبعدت المواقف التجريدية، وصار الحوار أكثر تقبلا، بامتداده ومحاولته الاقتراب من لغة الناس والتعبير عن أفكارهم، وإن لم يخل من محاولات للتفلسف عن معنى الشر، ومعنى الخلود.

ولكن التغير الأكبر الذي شهدته المسرحية يتمثل في تحقيق عنوانها: "الطين"، فمريم تعرف أنها دميمة، وأنها تزوجت رجلاً جميلاً (خليفة)، وترى أنها اشترت جلده الناعم الجميل فصارت تحظى بإعجاب الناس، وزوجها ينافقها ويطري جمالها دائما، وهي تعرف أنه كاذب، وفي لقائها مع والدها العجوز نجد عجزه الجنسي مسيطراً على أفكاره... فهو لا يستطيع التحكم في زوجه الشابة، ولا يستطيع تطليقها وإعادة زوجه

السابقة خوفا من التشهير به، وهو يريد حفيداً يحمل اسمه، ولكنه لا يريد أن يكون هذا الحفيد من خليفة، فهو يعتقد أن خليفة يترصد موته، بل يريد أن يقتله، ونعرف أن مريم تزوجت خليفة رغماً عن أبيها. وإلى هنا نجد التبريرات أقوى، وإن أضاف الكاتب شخصية "مرزوق"- خادم الأسرة، وهو حفيد عبد أعتقه جد الأسرة، ومرزوق يرى أن الحال تحول، وأنه لم يعد من الممكن إستعادة الماضي، كما يرى أن جده يملك في بيت هذه الأسرة أكثر مما تملك هي؛ لأن دماءه وعروقه في جدران البيت، ولهذا يراقب مرزوق المتآمرين: وفاء وخليفة، وحين يظن أن آمالهما تحققت يحول بينهما وبين ما يريدان.

مرزوق - حفيد العبد الذي أعتق- شخصية رمزية غنية، برغم الكلمات القليلة التي نطق بها، فهو صوت القدر الذي لا يعرف الثرثرة، ولكن يعرف الحسم، ويقرأ الغيب ويتلقاه وكأنه مفاجأة.. لقد تحول الطين إلى مادة حجرية، كما تحولت عروق جده إلى جدار، وما تزال الضحكات ترن في أرجاء البيت، لكنها ضحكات أشباح، تطاردها أشباح، يمثلها فهد ومريم وخليفة.. هم جميعا بمثابة نباتات متسلقة على مرزوق وأمثاله، تعلو مع البنيان ولا تعلو بنفسها، ويبقى مرزوق كحقيقة وحيدة مستمرة.

المسرحية متشائمة، والطين عنوان لها، وهو الجزء المظلم في الكيان الإنساني، ولا يكتفي الكاتب بالاعتراف بوجود هذا الجزء المظلم، وإنما يجعله الجزء المتحكم أيضا، فالجميع يدافعون عن لذاتهم الخاصة، ويطمعون في الثروة، والخلود- حيث لا خلود كما يقول الكاتب على الغلاف الأخير- وهم في اندفاعهم يحولون الدفاع إلى صراع، والصراع لا يسمح بالمشاركة، وبذلك أصبح كل واحد يرى في الآخر نقيضا لابد من إزالته.

المسرحية هنا ذات طابع وجودي متشائم، يذكّر إلى حد كبير بأجواء البير كامي الأثيرة، التي يحاول أن يكشف فيها عن الغرائز الإنسانية المستقرة وهي تكتسح كل معطيات القشرة الحضارية لتحتفظ بوجودها لا غير. وإذا كنا لا نرى أن يكون الواقع

المعيش وحده شاهداً على صدق العمل الفني، فإن هذه المسرحية وسابقتها، من خلال هذا الموقف، تعتبران من صميم المسرح الاجتماعي الواقعي، ولكنهما قبل ذلك تأخذان من التجريد السريالي، كما تأخذان من الرمزية بنصيب، وتظلان من وراء ذلك صورة بالأشعة غير المرئية للتركيب الاجتماعي والشخصي للإنسان المعاصر في عمقه وحقيقته، التي يواريها باصطناع التحضر واللباقة، وقد عزلهما هذا العمق-نسبيا- عن البيئة الاجتماعية كما تشاهد بالعين، وكما تشاهد من خلال كتابات الآخرين، ولكن هذين العملين سيبقيان إلى المدى الأطول لأنهما الأكثر صدقاً ورفضاً، وإن كانا قد عانيا من المعالجة الفنية التي لم تكن- أحياناً- على مستوى العمق الفكري، كما كان الحال في الأصل الفصيح لهما معا.

٦- في مسرحية "الحاجز" التي كتبها الرشود في العام التالي (١٩٦٦) لم يتخل الكاتب عن قضيته الأساسية: محاربة الجمود والكشف عن النوازع بغية التخلص من أوضارها بتعريضها لضوء الشمس، ولكنه في "الحاجز" صار أكثر إتقاناً للصنعة المسرحية، ولعله أفاد من النقد الذي وجه إلى مسرحيتيه السابقتين، كما أفاد من تجاربه في الإخراج المسرحي، ولكن يبدو أن الكاتب بالغ في الأخذ بآراء ناقديه أو استولى عليه رد الفعل، أو لعله كان يجتاز ظروفاً نفسية معينة جعلته ينتقل في هذا العمل إلى الطرف الآخر، الرومانسي، فلم تظهر القضية عنده بكل عنفها الفكري وقسوتها التجريدية، وربما كان الأوفق أن تحتفظ بسمتها الواقعي وبخاصة أنها قضية اجتماعية يعيشها الجيل الحالي بالذات، ولكنها أخذت عنده امتدادا رومانسيا نشير إلى بعض ملامحه، فالفتاة (موضي) التي حيل بينها وبين الزواج ممن تحب لأنها موعودة لابن عمها منذ كانا في المهد، حين تعارضها الأسرة وتقف ضدها تلتزم الصمت، وتعتصم برفض الزواج كمبدأ، اتقاء للاستفزاز، وكذلك نجدها تسعى إلى لقاء حبيبها خلسة، ويطيران في أرجاء عالم مادته من

الحلم والأمنية، وقد امتد هذا اللقاء على فصل كامل هو الفصل الثاني، الذي ألغاه الكاتب تماما من النص المنشور، كما ألغاه حين مثلت هذه المسرحية في القاهرة، وجاء ذكر هذا اللقاء في الفصل الثاني وهو الأخير، وحبست الفتاة عن الخروج بسبب تعديها على التقاليد، وسعيها إلى لقاء الفتى في ديوانيته. كما نجد ملامح هذه الرومانسية في الحب الذي يعيشه علي الخراز وموضي من خلال الرسائل لاغير، بالإضافة إلى أن موضي في سلبيتها كانت أكثر شجاعة من الفتى، فقد سعت إليه وواجهته، على حين ظل هو غارقاً في الصمت، مكتفياً بمقابلة والدها ورفضه، وكأنه بذلك قد أدى كل واجبه!!

الأب (حمود) في "الحاجز" رجل عصري إلى حد كبير، فهو يمازح أولاده، ويسمع ابنته الصغرى تخاطب صديقها في التليفون فلا يغضب أو يضرب وإنما يلوم ويوجه، وحين يعرف اسم الصديق ونيته أن يتقدم لخطبة ابنته يرحب وكأن شيئا لم يحدث، وبخاصة حين يراه في مستواهم الاجتماعي، وهو ما لم يحدث مع الابنة الأخرى (موضي) فحبيبها (علي الخراز) من غمار الناس وهي الأصيلة، وهي أيضا مخطوبة مذ كانت في المهد. ولكن الأب- مع تسامحه- طبقي متجمد، فتطوره أو تسامحه سطحي أيضا، والطبقية عنده تتوارى وراء القرابة، فهو يتمسك بزواج ابنته من ابن عمها، فإن لم يكن فابن خالها.. قريبها، أما هذا الخراز فلا...: "هذي ما أتحملها، تدرين سيشتغل جده قبل... صفار... يرقع جدور... الله أكبر... قلبي يا الدنيا فوق حدر"[1].

وتسامح الأب يعادله جرأة الفتاة (عواطف) التي هجرت المدرسة وجلست تحلم بالزواج، على حين احتفظ الكاتب بالمثالية والرومانسية لأختها الأخرى التي سيسلط عليها الضوء إلى النهاية.. فتحولت إلى السلبية، وكأنما أرادها أن تكون ضحية لتكون أوقع وأشد تأثيراً، فأضيفت إلى منيرة أو هيفاء في مسرحيته الأولى، ولكن تخلي

---

(١) صفار: أي صانع لآنية النحاس، أو القدور.

صاحبة القضية عن الإيجابية أفقد الحوار الكثير من أسباب الحرارة والقوة التي تميز بها حواره في السابق.

وقد انسحبت هذه السلبية أيضا على شخصية (فارس) أخي موضي الأكبر الذي تعلم في إنجلترا، فهو بطبيعة تكوينه الثقافي يتناقض مع مثل وتقاليد بيئته، ولكننا سنلاحظ أن البيئة الكويتية تجارية من قديم، ففيها يستقر الحرص على الربح والاستزادة، والبيئة الإنجليزية تماثلها في ذلك، ومن ثم فإنه من الطبيعي أن يكون فارس حريصاً على العمل والكسب، عن وراثة، وعن تقليد وانفعال بثقافته ومعايشته للأوروبيين، ولكننا – في المسرحية– نجد اهتمامه بالقشور وحسب، فهو يعلم أخته الصغرى الرقص والموسيقى، ويشارك في الحفلات، ويغرق في مشكلة حب يزاوله خفية عن الأسرة وكأنه مراهق لا فتى ناضج، ويترك واجبه فيعجز عن اليقظة مبكراً ليلحق بالوزارة، وتضيع أعمال أبيه التجارية. فهل أراد الكاتب أن يدين المنعزلين عن ثقافة بيئتهم، وأن يرميهم بالقشرية والسطحية، وأنهم في تعاليهم على حياة أجدادهم لا يعبرون عن وعي بقدر ما يعبرون عن عجز وتفاهة؟! ربما أراد ذلك، وهو ما سينميه عبد العزيز السريع بعد ذلك في مسرحية "عنده شهادة"، وقد لمس الرشود المشكلة ذاتها بطريقة عابرة في أول مسرحية له– "تقاليد"– التي عرضنا لها سابقا، ولكن سلبية فارس تتسلل إلى المضمون العام، وإلى بناء المسرحية ككل، فهو يعجز عن استنقاذ أخته، ويتركها في سلبيتها ويسقط هو أيضاً في السلبية، كما أنه بسطحيته عبر عن التطرف المناقض لتطرف أمه الجامدة عند التقاليد القاسية على ابنتها. وهنا ظل الأب نموذج الاتزان المقبول، على الرغم من ضعفه أمام مسلمات البيئة.

على أن مسرحية "الحاجز" استطاعت أن تنجو من الطابع المرحلي الغالب على المسرحيات الكويتية التي تعالج مشكلات راهنة لن تكون مشكلات المجتمع الكويتي بعد عشر سنوات أو عشرين، فعلى الرغم من أنها دفاع في قضية المرأة، وحريتها العاطفية، واتهام لجمود الآباء عندما تعارفت عليه البيئة، نجدها تجاوزت ذلك إلى طرح

فكرة جديدة قابلة للاستمرار، وذلك بما انتهت إليه ووضح في عنوانها، فالحياة لا تنمو إلا من خلال تفاعل الأجيال، فالجيل الجديد يكتسب من القديم تجربته الطويلة في الحياة، ويمنحه في الوقت نفسه الحرارة في تناول الأمور، وتجديد الرؤية في مواجهة المشكلات ذاتها التي قابلها القدماء على نحو مختلف، ففي الحياة كما في المسرح: الاستمرار ضرورة، والبناء نسيج متلاحم، لا يعيش القديم في عزلة عن الجديد، والمشكلة حددها فارس أو صورها بصورة "الملالة" الشيء المعلق بين السماء والأرض، هذا الشيء المعلق أو المعزول لن يعيش، لابد أن يتصل وأن يستقر.

ولكن كيف يكون الاتصال؟

الأب حمود يراه بالعودة إلى طبائع البيئة.

"حمود: يا ولدي اتبع هوى الديرة اللي تعيش فيها... رجّال[1] يعلم أخته الرقص مهي سيرتنا ولا سليكتنا!!

فارس: شافت صديقاتها وبنات جيراننا يعرفون يرقصون وبلشت[2] فيني، شنسوي[3] ماكو إلا نساير التقدم". وهنا نكتشف أن عملية التطوير في الكويت محصورة بين نارين، هوى الديرة.. أي الجمود عند المألوف أو التقليد الاجتماعي، ومسايرة التقدم كما يراه فارس في الرقص والموسيقى، ففي المسرحية نفتقد البديل الحقيقي، وإذا علقنا الأمل على (موضي) نفسها، فإنها ترقص أيضاً بأسلوب أكثر غرابة، أسلوب صوفي، فحين يسخر أبوها من الرقص وحركاته، تقول: "لا.... أكو طقات في الروح، متى ما طقت وقالت جك... جك... رقصنا بدون لا نتحرك". وإدارة الحوار أو جعل القضية الأساسية تدور حول الرقص أفقدها قدراً من جديتها، مع أن المسرحية تطلعت إلى آفاق أكثر رحابة، فالملالة ليست هذه الأسرة، وليست قطاعا

(١) رجال: رجل

(٢) تعلقت بي، الحت علي.

(٣) ماذا نفعل.

من المجتمع، وإنما هي المجتمع كله، المعلق بين القديم والجديد لم يحدد موقفه، ولا يستطيع أن يحدده. هذه الجدية نلمسها في عبارات فارس أحياناً، فهو يقول لأبيه: "اللي افهمه تعتبره خرابيط، واللي تفهمه أنت اعتبره أنا خرابيط، اهنيه العلة... بيننا شيء يفصلنا بالنص .. زمن ... مكان .. طوفه.. ما أدري"!! وهذا حق، ولكن هل يرتكز فارس على مفاهيم حضارية تتيح له عبور هذه الفجوة التي يلمحها بين جيله وجيل أبيه ؟! إن بناءه القشري وسطحيته الحضارية لا تتحمل ذلك، وكم تمنينا لو أنه كان جاداً أكثر مما كان. ولكن يبدو أن المؤلف آثر النهاية الحزينة، فموضي انطوت على جرحها وحرمانها، وفارس عجز عن إقامة حفل لأصدقائه في بيته؛ لأن الأب صمم على عزل الرجال عن النساء في أماكن الاجتماع، وأعلنت موضي إدانتها الكبيرة والقاطعة لأخيها فارس، حتى دعته أن يشتري بعض الصوف ويجلس للتسلية بأعمال التريكو مثلها، فكلاهما لا يملك من حياته شيئا، ولكن إذا كانت موضي ضحية التقاليد فمن الصعب إعتبار فارس ضحية لها، لمجرد الاعتراض على حفل مختلط يريد أن يقيمه في بيته، سنعتبره ضحية السطحية والعزلة عن البيئة.

إن الكسب الكبير الذي تمثله "الحاجز" في حوارها السلس، وشخصياتها الواضحة المحددة، وفي هذا الاقتراب المأمون من حركة المجتمع، وقدرتها- في الوقت نفسه- على أن تكون مسرحية مشاهدة دائما بالرغم من مرحلية المشكلة التي تطرحها، إذ استطاعت أن تنفذ من خلالها إلى مشكلة مستمرة في تفاعل الأجيال وضرورته، مع ما يسقط في سبيل هذا التفاعل من ضحايا عدم الفهم أو السطحية.

في هذه المسرحية نجد الأم أكثر حدة وتمسكاً بالتقاليد وأميل إلى العنف بابنتها من الرجل الأب، ونجد لغة النساء غير لغة الرجال، وتميز كل شخصية بلغتها وتعبيراتها يكشف عن تميز طبيعتها وتكوينها، فهي أنضج أعمال الرشود، وتعد من الأعمال المتقدمة في تاريخ الفن المسرحي في الكويت.

ولكن هل لانخفاض درجة وحرارة التمرد في شخصيات الرشود دلالة معينة؟، إننا نري مسرحيته الأولى تأخذ طابعا حادا حتى تطغى الأفكار على الشخصيات وعلى

البناء الفني، ثم نجد هذه المسرحية الأولى تنقسم إلى مسرحيتين تتوازن فيهما الفكرة مع الشخصيات، ويعتدل البناء أو تحكم الحبكة نسبياً، ولكن آخر مسرحياته: "الحاجز"- وإن لم تخل من التمرد، نجد الأسلوب المسالم يطغى حتى يسقط أبطاله في السلبية والعجز.

فهل يعكس ذلك تشاؤم الكاتب ويأسه؟

أو هو يرى - وقد جرب الحياة وجربته- أن التمرد يعود بالخسارة على الطرفين، وأن المسالمة أجدى، والتفاعل يثمر أكثر مما يثمر الصراع، وأن الحياة تتسع للنقيضين، ولا يعني ضرورة إلغاء أحدهما؟

إن النظر في مسرحية "١ ، ٢ ، ٣ ، ٤ بم" التي كتبها بالاشتراك مع عبد العزيز السريع، يؤكد المعنى الثاني بطريق غير مباشر، فعلى حين نجد الإدانة في "الحاجز" تتجه إلى الجيل الماضي الذي يبدو متحكما وظالما للجيل الجديد- وهو جيل لم يخل من السطحية والسلبية- نجد في المسرحية التي كتبت بالاشتراك ينتصر الكاتبان للجيل القديم، على الرغم من تخلف حياته في ظاهرها، فإنه يبدو الأكثر أصالة، وارتباطا بالأرض، وحفاظا على القيم. ولابد أن نعود إلى هذه المسرحية مرة أخرى.

ولقد اشترك الكاتبان - الرشود والسريع- في كتابة عملين آخرين: "شياطين ليلة الجمعة" التي حملا فيها على صور الزيف والنفاق والظلم الاجتماعي، و "بحمدون المحطة" التي يمكن اعتبارها استمرارا للحملة على الزيف والمظهرية، لكنها دافعت- ولأول مرة في مسرحية كويتية- عن زواج الفتاة الكويتية من غير أبناء وطنها، وإن جاء الدفاع هشاً في أساسه كما سنرى في مكان آخر. لكن الذي يعنينا هنا أن مشاركة السريع كانت بمثابة إقامة توازن بين روح التمرد والرفض الاجتماعي، ومحاولة تحقيق شيء من متعة الفرجة وقوة الاستطراد، وإن تخلخل هذا الاستطراد أحيانا حين يأخذ العمل المسرحي شكل لوحات متتابعة.

****

الفصل الخامس

الرشود المخرج .. يبحث عن جمالياته

لقد استغل الموظفان الكتابيان عملهما الخامل الآلي في المخزن رقم ١٤ من مخازن دائرة المعارف أطيب استغلال ممكن، لقد افترشا بسجادة قديمة في مدخل المخزن وراحا يقرآن بنهم حقيقي، وربما تصور أحدهما أنه قد بلغ مرحلة الامتلاء ويمكنه أن يبدأ على الفور في التأليف فراح يملي على صاحبه صفحات طويلة من الحوار والتأمل والوصف والنقد، لا يتوقع أن تكون أكثر من انطباعات ملفقة من ثقافات شتى لا يستبعد أن تكون متعارضة، لكنها تنصهر لتنسجم مع الإحساس الطاغي بالذات والرغبة في تجليتها برداء أخاذ غير مألوف. وعلى مبعدة مئات الأمتار كان زكي طليمات يقيم عرساً للمسرح في مستواه الجديد سماه "مهرجان العروبة" حشد فيه الأغاني الجماعية والرقصات الإيقاعية في عبارات حماسية لاهبة، ولأول مرة شهدت قاعة المسرح في ثانوية الشويخ في ذلك اليوم من مارس ١٩٥٨ جمهوراً مشتركاً من الرجال والنساء، وإن إستأثر كل فريق بنصيب من الصالة. لابد أن تكون هذه الظاهرة الفنية قد أثارت خيال الفتى الأسمر المستثار دائما، ولكن.. هل علم أنه سيكون صاحب أكبر تظاهرة فنية في الكويت، صنعتها أكثر من عشرين مسرحية قام بإخراجها، وعشر مسرحيات ألفها أو شارك في تأليفها أو إعدادها، وأنه بذلك كله، بما حقق من مستوى في ذلك كله، ظل طوال حياته القصيرة، غير منازع في الثقة به وتعليق الآمال عليه؟!

إن المدى الزمني قصير حقا بين تلك الفترة التي قضاها يحلم، ويوم ١٥ مارس ١٩٦٣ حين عرض صقر الرشود، ولمدة يومين فقط، أول عمل مسرحي من إخراجه، مسرحية "بسافر وبس"، وسيبقى المدى قصيراً أيضاً حين يفاجئ مهرجان دمشق

المسرحي باخراجه المتميز لمسرحية "علي جناح التبريزي وتابعه قفه" سنة ١٩٧٥ التي تعتبر خلاصة موهبته في الإخراج وجماع تجاربه الموفقة، كما تعتبر قمة العروض المسرحية في الكويت إلى الآن. لقد كانت النهاية سريعة حقاً، تراجيدية بكل ما تحمل الكلمة من معنى المفاجأة والعنف وضياع الأمل.

لقد بدأت علاقة صقر الرشود بالمسرح في إطار الكتابة، بدأ بكتابة مسرحية "تقاليد" سنة ١٩٦٠ ولمّا يبلغ العشرين، وإصراره على الكتابة– ولو بالمشاركة – إلى آخر حياته يؤكد عمق إرتباطه بالمسرح كفكر، كما يدل على خبراته المتنوعة بكافة مراحل العمل المسرحي. على أنه قد يشاع في البلاد المتخلفة فكرياً أن "الناقد" أديب فاشل يحترف إنتقاص جهود المبدعين حين يعجز عن مجاراتهم، فكذلك نجد الزعم نفسه في حقل المسرح قريبا من ذلك، فالمخرج ممثل فاشل، حاول أن يكون نجماً فأخفق، فاحترف توجيه النجوم!! والقولان خاطئان، ومرد الأمر إلى النزعة الذهنية والقدرة على التصور والتحليل. والإخراج المسرحي كالنقد الأدبي، يصدر عن موهبة، ولكنها موهبة تدرك بالتعلم، وعلى أي حال فإن صقر الرشود لم يفكر في أن يكون ممثلاً، وظلت موهبته تعدو به بين الإخراج والتأليف، ولقد أضاء الجانبين كما يضيء الشهاب نقطة إنطلاقه ونقطة وثوبه في نفس اللحظة، قبل أن يواجه الانطفاء، لقد قام بأداء بعض الأدوار الصغيرة في مسرحيات قام هو أصلاً بإخراجها، وكان أداؤه التمثيلي عادياً لا يلفت النظر، بل ربما أقل من عادي، على الأقل بالقياس إلى ما يتوقع من مخرج جيد، يفترض أصلاً أنه "المايسترو" الذي يقود الفريق ويفجر إمكانيات العمل من خلال الوعي الناضج بكافة مكوناته، وآخر ما شاهدت له دور صغير في نهاية مسرحية "حفلة على الخازوق"، وكان فاتراً يوشك أن يبدو غير متقن لحفظ الدور، والسبب في ذلك، كا سنرى، أنه – فيما يخص نفسه فقط– كان ينسى أهم تعليماته إلى زملائه من الممثلين الذين لم يكن ليتسامح مع أحدهم لو أنه نسي تلك القاعدة الذهبية التي كان يوصيهم بها. لقد أفلت دون افتعال من تهمة الممثل الفاشل الذي تحول إلى

مخرج، فهو لم يفكر في أن يكون ممثلاً، واللحظات القليلة التي وقفها يمثل على الخشبة بدت كمساعدة ضرورية أمام أزمات الفرقة، ورغبة في تأكيد نكران الفنان لذاته حين يرضى بأصغر الأدوار.

وتميل أكثر الدراسات عن الإخراج المسرحي إلى اعتبار المخرج مفسراً للعمل الفني وليس مبدعاً، وتحتفظ بصفة الإبداع للمؤلف وحده، والتعليل طريف، والتحفظ عليه أكثر طرافة في مثل هذا الاقتباس عن المخرج الأميركي الكسندر دين: "وبالنسبة لمعظم الفنون يكتمل العمل الفني حينما ينتهي منه الفنان المبدع، ومع ذلك ففيما يتعلق بالموسيقى والدراما، تدعو الحاجة لوجود فنانين آخرين لكي يمنحوا الإنتاج الذي تم خلقه وإبداعه غايته الكاملة المرجوه وتعبيره، هؤلاء الفنانون وهم قادة الاوركسترا والعازفون والمخرجون والممثلون وغيرهم من العاملين في المسرح لا ينتجون تعبيرهم الفني من الفراغ أو العدم، ولكن أمامهم العمل الفني الذي تم بالفعل إنتاجه كي يفسروه. وفي بعض النواحي ينبغي أن تكون قدراتهم أعظم من قدرات الفنان المبدع..." ولعلك مثلي مقتنع بأنه لا شيء يوجد من الفراغ أو العدم بما في ذلك الإبداع طبعا، وهو لا يفقد هذه الصفة حتى وإن استوحى تراثاً محدداً كما يحدث في مسرحيات كثيرة اعتمدت على أساطير أو حكايات شعبية، ولعلك مثلي تشعر بشيء من التداخل والاضطراب في الإشارة إلى قدرات أعظم من قدرات المبدع ولكنها ليست إبداعاً في الوقت نفسه!! وأحسب أن الحدود والفواصل ليست بهذا الحسم المزعوم بين الإبداع والتفسير، وقد استدرك كثير من المخرجين المسرحيين على المبدعين سواء في سياق النص أو في تنفيذه. وأشهر مثل في هذا المجال محاولات إخراج مسرحية "دائرة الطباشير القوقازية" للكاتب الألماني اليساري برشت، فقد صنع برشت مسرحيته على نحو غير مألوف، هو ما أطلق عليه "المسرح الملحمي" وهو مسرح ينطوي على الكثير من العناصر القصصية الملحمية، ولكن كبار المخرجين قبلوا فكرته ولم يقبلوا "إبداعه" للفكرة، فحذف بعضهم المقدمة، وهي طويلة، وصلتها بالحكاية الأصلية غير واردة إلا

على أساس من التجريد الفكري، وحذف بعضُ آخر الفصل الرابع الذي يعتبر كشفاً لتاريخ شخصية القاضي "أزدك"، فما نصيب التفسير ونصيب الإبداع من مثل تلك المحاولات؟! هل نبالغ إذا اعتبرنا "الإخراج" إبداعاً من نوع خاص، إبداعاً مقيداً إلى حد ما، وأن اعتماده على مادة جاهزة لا يحرمه صفة الإبداع؟ حين كتب توفيق الحكيم مسرحيته "بجماليون" شك في إمكان تمثيلها، وتعلق أمله في زمن قادم بمخرج من نوع مختلف يستطيع أن يقدمها للمسرح!! وخلاصة رأينا هنا أن الإخراج المسرحي في عمومه تفسير، ولكنه يمكن أن يهبط عن ذلك فيصير مجرد تجسيد للنص المسرحي، ويمكن أن يرتفع عن ذلك فيصير إبداعاً يضاف إلى الإبداع أو يوجهه. وهو في هذا شبيه بالنقد الأدبي الذي يمكن أن يكون تفسيراً للعمل الأدبي، ويمكن أن يهبط فيصير مجرد عرض موجز أو استخلاص لبعض المعطيات، ويمكن أن يسمو إلى مرتبة الخلق الفني وإن انبعث عن خلق سابق.

التجسيد والتفسير

لقد تحركت المسرحيات التي تولى صقر الرشود إخراجها بين التجسيد والتفسير، وقد كانت محاولاته الأولى- وأعني على وجه التحديد ابتداء من مسرحية "الحاجز" التي عرضت في أبريل ١٩٦٦، وهي أول مسرحية شاهدتها له ثم لم يفتني شيء بعد ذلك- كانت المحاولات الأولى مجرد تجسيد للكلام المكتوب، مع إضافة ما لابد منه من تعليمات الحركة فوق الخشبة، وهو ما لا يعد تفسيراً بأي حال، فضلا عن أن يعتبر إبداعاً، وحتى إذا فوجئنا في أعلى المسرح بلوحة كبيرة لقط أسود يصرع حمامة مخضوبة الجناح (مسرحية: المخلب الكبير - مارس ١٩٦٥) فإن هذا التبشير المبكر بالجنوح إلى الرمز لم يستثمر على نحو معمق، وظلت تجربة "المخلب الكبير" فردية معزولة، على أنها تستحق التنويه والاهتمام، فهذه اللوحة في صدر المسرح قد بقيت تحت الضوء طوال فصلي المسرحية، ويجري الحوار بشأن اللوحة، أو القط والحمامة بين شخصيات المسرحية وقد صار بعضهم قططا وبعضهم حمائم، وحين

تقتل منيرة الحمامة في نهاية المسرحية فإنها تحررها بالموت من أسر القط الظالم، ولكن الحمامة ليست رمزاً لمنيرة وحدها، إنها رمز لوليد أيضا- الأخ المستضعف الذي طعنه أخوه الشرس خليفة فعطل يده، واستمر يطعنه رمزياً طوال المسرحية، تماماً مثل الحمامة التي يتلهى بها القط. بل إن هذا الرمز المرحلي المحدود يمتد ليأخذ مداه الإنساني الشامل، يقول وليد: "أنا وأخوك مثل ها للوحة بالضبط، هو القط وأنا الحمامة، هو القوي وأنا الضعيف.. الدنيا كلها مركبة على ها للوحة". ينبغي أن نتذكر هنا أن الرشود هو مؤلف المسرحية ومخرجها أيضا، وأنها لزاوية رؤية مثيرة حقا أن نرى الآثار الأساسية لعناصر الإخراج الرئيسية من تكوين وحركة وتصوير تخيلي وأداء درامي صامت، وإيقاع، على تتابع المشاهد ضمن سياق الحركة، وعلاقات الأشخاص، والصلة بين القول والحركة في تلك المشاهد، كما لابد أن نتذكر (بطة أبسن البرية)، وقد رقدت مهيضة الجناح في "الغابة"- تلك الغرفة المهجورة من بيت هيلمر اكدال، ونحن نحسبها اكدال العجوز نفسه، أو ابنه هيلمر، إلى أن تتمسك هدفيج- فتاة الأربعة عشر ربيعا- بالبطة، وتربط نفسها إليها، ثم تطلق على نفسها النار في النهاية، فتتحدد النسب، ونرى البطة الضحية مضرجة بدماء البراءة، تماما كالحمامة بين مخلب القط في "المخلب الكبير". انني لم أشاهد مسرحية إبسن ممثلة، واغلب الظن أن الرشود قد قرأها (ترجمها كامل يوسف- مكتبة الفنون الدرامية- الناشر مكتبة مصر ١٩٦٢) ولست أدري هل أخرج إبسن مسرحيته أم تركها لشخص آخر، ولكن النص الذي بين أيدينا لا يشير إلى لوحة، أنه يشير إلى بطة حقيقية لم نشاهدها لكن المرموز له كان يتحرك أمامنا ويتكلم، بلغة بطة بائسة أصابتها رصاصة طائشة فسقطت في الوحل وعجزت عن التحليق وانتهت إلى "غابة" زائفة من صنع واهم مريض. على أنه يمكن أن يقال عن المستوى الرمزي في مسرحية الرشود مثل ما قيل عن الرمز في مسرحية إبسن: "الرمز في هذه المسرحية يستغرق أحداثها حتى ليمكن اعتبارها مسرحية رمزية. والرمز واضح من البداية لا لبس فيه ولا غموض، وهذا رد قوي على من يعتقدون أن الرمزية لابد أن يكتنفها الغموض والإبهام". ولعل الفرق بين الكاتب

النرويجي والكاتب العربي يتمثل في الفرق بين "بطة" متخيلة، ولوحة شاخصة أمام أبصار المشاهدين، وليس من شك في أن الإثارة المتخيلة وعلاقتها بالتركيب الفني أمكن وأعمق من الإثارة المحددة بلوحة جامدة، ولقد حددت هذه اللوحة نفسها معالم الإخراج، وقد وصفنا مرحلة البداية بصفة عامة بأنها كانت مرحلة تجسيد للنص، كل همه أن يبث فيه الحركة في أبسط تصور لتنفيذ الحركة، ونادراً ما تطرق الأمر إلى بناء الشخصيات وتصورها الشامل في علاقات كلية داخل البناء المسرحي العام، وسنرى أمثلة على ذلك.

لقد تحفظ الرشود على نفسه أكثر من مرة مؤلفاً ومخرجاً، وأشد الأمثلة وضوحا على ذلك تصرفه في مسرحية المخلب الكبير نفسها التي كتبها في البداية وطبعت في كتاب بلغة عربية مفصحة وكانت من أربعة فصول، ثم تحولت إلى مسرحيتين (المخلب الكبير- الطين) كل منهما من فصلين، جرى عرضهما بالعامية الكويتية. فإذا عرفنا أنه هو نفسه الذي قام بالإخراج فإنه يغلب على الظن أن الرشود المخرج هو الذي اعترض على الرشود المؤلف، وأكرهه على أن يعيد النظر في مسرحيته الطويلة المفصحة ويعمق الفاصل الواضح فيها حتى تصير عملين مستقلين يفضل لهما لغة الحياة اليومية.

لقد تعرضت "الحاجز لشيء من ذلك أيضا، فقد شاهدتها في عرضها الأول بالكويت في ثلاثة فصول، يجري أولهما في بيت أسرة الفتاة ونعرف منه طبائع الشخصيات وأبعاد المشكلة القادمة حيث تحب الفتاة فتى دونها طبقة، أما الفصل الثاني فهو في بيت علي الخراز- الفتى- وقد سعت إليه فتاته سرًا لتبثه شكواها وتستطلع نواياه، ويعود الفصل الثالث إلى منزل أسرة الفتاة لنرى صدام الأجيال ينتهي بإحباط الجيل الجديد الذي يكن نوايا التمرد ولكنه يعجز عن مزاولته. هذا تلخيص رديء ولكنه أمين مع النص ذي الفصول الثلاثة، وحين ألغي الفصل الثاني وصارت المسرحية من فصلين عندما عرضت في بغداد ثم القاهرة كانت أكثر جدية، مع أنه لم يحذف من الفصلين - الاول والثالث- الباقيين كلمة واحدة، ولم يضف من

الفصل الثاني - الملغي- غير بضع كلمات.. وبذلك تحولت القضية من قضية حب بين طبقتين غير متكافئتين إلى صراع أجيال له مضمون حضاري واسع، يشغل الصراع الطبقي فيه مكاناً تابعاً لباقي الصراعات. وقد قام الإخراج المسرحي بدور أساسي في كشف نقاط الضعف في البناء الفني للمسرحية، فحين نفذت أمامنا، كان الفصل الأول حاراً بالحركة والحوار الساخن بين الأب وابنه وابنتيه وزوجه، ثم انحصر الفصل الثاني في شخصين وتحول إلى حوار ناعم أو ناعس عن محب يذكرنا بصورة مجنون ليلى عند شوقي، لا تكاد المحبوبة توجه إليه كلمة حتى ينتابه الإغماء، وهو تعبير عن السلبية التي استسلم لها الخراز، حقا لقد توجه ليطلب يد الفتاة من والدها، ولكنه حين جوبه بالرفض سكن تماما واعتبر نفسه قد فعل غاية ما ينتظر منه، وفي الفصل الثالث اختفى الفتى العاشق ليتسع الحوار بمساحة الأسرة وبحجم الصراع بين الجيلين.. بعبارة أخرى: كانت القاعدة عريضة، والقمة مثلها، في حين كان الوسط نحيلا، وهذا أوضح ما يكون حين تجسدت على الخشبة. ليس هذا وحسب، كان الفصل الأول سريع الإيقاع حارا وكذلك كان الأخير، أما الأوسط فقد كان رومانسيا بطيئا هادئا.. وهكذا تم إلغاؤه لصالح المسرحية، ألغاه الرشود المخرج لصالح الرشود المؤلف.

أما مرحلة التفسير، الذي يقترب من الإبداع أحيانا، فنشهد إرهاصاتها ابتداء من "شياطين ليلة الجمعة" التي شارك في تأليفها (بالاشتراك مع عبد العزيز السريع: ديسمبر ١٩٧٣) حيث ظهرت المأثورات والألعاب الشعبية بطريقة واضحة، واستثمرها في هذا العرض استثمارا طيبا، وأدخل من عناصر التشويق ما لم يعهد لديه من قبل. وهنا لا تسهل التفرقة بين ما ابتكره الكاتب وما أضفاه وأضافه المخرج، الأمر سهل فيما يخص بعض الجزئيات مثل الفصل في قضية "زيد وعبيد" وأيهما يبدأ اللعب، بأغنية "غزالة بزالة"، ولكن إطار التقديم كان جديداً حيث قام به عبد الله الحبيل- وكان وجها جديدا- بملابس الجوكر ذات اللونين - وراح يمهد ويعلق بعبارات ساخرة مسجوعة، وستمضي محاولات الاغراب والإثارة في التقديم ليقوم بها الشاعر والكلب

والطفل في "بحمدون المحطة"، ولكن أروعها جميعا ما قامت به المجموعة من رقصات شعبية مصحوبة بالتصفيق والغناء بين الفصول. على أن أسلوب تقسيم اللوحات في مراحل المسرحية قد استمد تماما من طريقة لعب الصبيان في الأحياء الشعبية حين ينقسمون إلى قسمين.

لقد كانت المسرحيات التي أخذت موضوعها من حكايات تراثنا الشعبي أروع ما شهدت الخشبة في الكويت، وهي تمثل مرحلة النضوج في أسلوب الإخراج عند صقر الرشود، وحين نشاهد: على جناح التبريزي- حفلة على الخازوق- عريس لبنت السلطان، فإن هذا القول سيتأكد بشكل أقوى. لم يكن الأمر قاصراً على الإبهار بالملابس والزخارف، إن إحياء الفنون القديمة الماثلة في تلك الملابس والزخارف، مضافا إليها التعبيرات والملح والنكت الشعبية، وطريقة النطق الشعبي وإيجاد صيغة مصالحة بين الأسلوب العربي الفصيح واللهجة العامية، فضلا عن تحريك المجاميع والرقصات الجماعية التي تعرفها الأعياد والمهرجانات الشعبية، وتوظيف ذلك كله في أماكنه المناسبة من العمل الفني، كان ثمرة من ثمار اعتماد الحدوتة الشعبية كصانعة للحبكة المسرحية، بصرف النظر عن الإسقاطات السياسية التي يضيفها المؤلف وصارت أمراً مألوفاً في مرحلتنا الراهنة. لقد تحول شخص "علي جناح التبريزي" إلى سندباد خليجي بالمزاوجة الرائعة بين الطابع التراثي في الحدوتة والملابس والديكور، والطابع الكويتي الخليجي في طريقة نطق الجملة العربية وما لحقها من إضافات شعبية صميمه كتعبيرات شائعة وأمثال، بالإضافة إلى الأغنيات على إيقاع الصفقة الشعبية.

ولقد شهدت تلك الفترة ذاتها، ونعني التي اتجه فيها إلى النصوص المأخوذة من التراث الشعبي، لوناً آخر من المسرحيات الاجتماعية، نذكر هنا مسرحيتي : الواوي (وهي عرض من ثلاث مسرحيات ذات فصل واحد. يمكن اكتشاف صلة أو جامع بينها) ومسرحية: "متاعب صيف" التي كتبها سليمان الخليفي، في هاتين المسرحيتين ظهرت إفادة أخرى من المأثورات والأجواء الشعبية في اختيار قطع ومكونات الديكور

اعتمادا على "الخامات" البيئية وخطوطها العبثية، فقد ظهرت مساحات من "الخيش" وبعض الحبال والأدوات المنزلية أو الحقلية الملقاة دون وظيفة عملية كالأواني والزنابيل وربما وجدنا مسحاة أو عارضة خشبية أو أريكة ذات شكل غير مألوف أو قطعة من الحصير ووسادة ومصباح غازي قديم.. الخ، كان هذا تطوراً واضحاً يعتمد الإبهار بالبساطة المسرفة، مضادا للإبهار بالبهرجة والأزياء اللامعة والديكورات الفخمة، لقد اختلف الطريقان إلى درجة التناقض، لكن الهدف بقي واحداً وهو الإغراب، فإذا افتتحت "عريس لبنت السلطان" بفرقة من الموسيقى النحاسية تشق الصالة وتمضي بين الجمهور حتى تعتلي الخشبة، وأصداء "الترومبيت" تصك الآذان وثياب العازفين المزركشة تأخذ بالأبصار، فقد افتتحت "متاعب صيف" على قطعة من الحصير ووسادة وحبل يقسم المسرح وقطعة من الخيش هي مجرد مساحة لونية !! لم يكن هذا اجتهاداً ذاتياً محضاً من الرشود، كان قد التقى بالطيب الصديقي- الكاتب والمخرج والممثل المغربي- في مهرجان دمشق، ورأى محاولاته في العودة إلى التراث موضوعيا، والاعتماد على الخامات المحلية المسرفة في بساطتها وسذاجتها من ناحية تكوين المناظر والملابس، وقد دعا المجلس الوطني "مسرح الناس" المغربي ليعرض في الكويت، وشاهدنا له "مقامات بديع الزمان" و "ديوان سيدي عبد الرحمن المجذوب" في يناير ١٩٧٦، وقد بدا أثر الصديقي واضحاً في إخراج صقر الرشود للمسرحيتين المشار إليهما آنفاً ليس في تكوين الديكور والملابس وحسب، وإنما أيضاً في اعتماد الإيقاع السريع والحركة المركبة، وهي طريقة الصديقي في "المقامات" بصفة خاصة، وطبقها الرشود في "متاعب صيف" على وجه التحديد، وقد أجهد الممثلين بذلك بدرجة شديدة حتى لقد تنفسنا الصعداء في نهاية الفصل الأول وكأنما كنا نزاول عملاً شاقاً، لمجرد أننا كنا نتابع حركات الممثلين في تعبيرهم الحاد عن الملل والضياع.. لا شيء مريح.. لا وضع مستقر، ليس هنالك رضاً عن النفس.. لقد تم إقناعنا بذلك عبر سلسلة متلاحمة الحلقات من الحركات السريعة العصبية والحوار المتقاطع الجمل، المبتور المتدفق في نفس الآن.

لنحاول الآن استكمال فكرتنا عن إتجاهات وملامح صقر الرشود في الإخراج، فنشير إلى أنه لم يكن على وفاق مع زكي طليمات في السنوات التي قضاها الأخير في الكويت وهي طويلة، وكان طليمات يعرف نفور صقر الرشود منه، كما وصفه بالغرور، وكان وصف الرشود له بعدم الجدية وأنه أجوف. لسنا ندري متى بدأ ذلك ولماذا لم يتعاون الرشود أصلا مع طليمات، بل كان الرشود واحدا من مؤسسي فرقة المسرح الوطني التي اقامت نفسها تعبيرا عن رفضها للمسرح الذي ترعاه الدولة "المسرح العربي" بقيادة طليمات. كان الرشود يتصور أن طليمات يستطيع أن يفعل الكثير ولكنه لم يفعله، وربما دل ذلك على عدم ثقته في القدرات المتوفرة ، ان لم يكن إستحقاق الوسط الفني لما يبذل من جهد، لكنه كان نافراً أكثر من أسلوبه في الإخراج، وهذه نقطة أساسية بالنسبة لموضوعنا، وسنتعرف الآن على منابعها في ثقافة صقر الرشود النظرية في الإخراج، وقد كانت ثقافة محدودة، ولكنها مقنعة ومتمكنة في نفس الوقت. لقد بدأ طليمات بالمسرحيات ذات الطابع التاريخي مثل "صقر قريش" و "ابن جلا" لمحمود تيمور، و "مضحك الخليفة" لباكثير، وقد نفذت هذه المسرحيات بديكورات فخمة وعباءات وطيالس حريرية، ومبالغات في الزركشة، وهو نتيجة طبيعية لمبالغات الأداء القائم على التصنع في تفخيم الألفاظ والتشادق في النطق، وما إلى ذلك من مبالغة وتصنع في الحركة، مما هو من لوازم المدرسة الإلقائية في الأداء المسرحي، وهي مدرسة خطابية تعتمد على الإثارة الصوتية والمبالغة في الإبهار بالفخامة وبريق الألوان... الخ، ومن الطبيعي أن ينزعج الفتى الطامح إلى مرح يلتحم بالجمهور، لا أن يتعالى عليه ويقف منه موقف المعلم من التلميذ، ويعتنق التلقائية وليس الإلقائية في الحركة والأداء الصوتي.

لقد قرأ الرشود كتاب "إعداد الممثل" الذي ألفه المخرج الروسي الأشهر قسطنطين ستانسلافسكي، قرأه بعناية وتدقيق أكثر من مرة، وإلى هذا الكتاب وتعليماته لاختيار

الممثل وأسلوب تدريبه يرجع أكثر- إن لم يكن كل- ما كان الرشود يحاول تطبيقه مع فريق التمثيل. إن أهم ما يقدمه هذا الكتاب لثقافة المخرج المبتدئ تمييزه بين مدرستين في الأداء: مدرسة فن العرض أو التشخيص، وفيها يخلق الممثل نموذجه في خياله، ويحاول تحقيق هذه الصورة المتخيلة في الصوت والحركة والملامح والثياب، وهي على أية حال مجرد صورة خارجية، قد تقنع المشاهد وقد تخدعه، وقد لا تؤثر فيه. أما المدرسة الأخرى فتعتمد على الاستبطان، فالممثل يحل في الشخصية التي يمثلها وفقا لما يمليه عليه الهامه، ومن ثم فإنه يمثل بالبديهة وتلقائية الحركة، ترشده بصيرته، فهذا الاتجاه "الحلولي" هو الذي كان يحكم ويسيطر على تصورات الرشود، ولهذا كان يؤثر نصوصاً بعينها، ولا يفكر كثيراً في مزاج الجمهور أو تملق رغباته، حتى لقد أُطلق على مسرح الخليج بعض الوقت عبارة تهكمية هي "مسرح المعقدين" وهي تعني المثقفين. وقد رفض الرشود أن يضيف إلى النص المسرحي عبارات تخدش كثافته وتكامله، فالأغنية التي ألحقت بنهاية مسرحية "ضاع الديك" لم يوافق عليها إلى آخر يوم، وأصر عليها المؤلف، أو أصر على إضافتها وليست في النسخة التي بين أيدينا، والإشارة إلى حرب أكتوبر ومنع النفط عن الدول المعادية في الكلمات الأخيرة من مسرحية "شياطين ليلة الجمعة" كانت ضد رغبته أيضا برغم أنها سجلت بصوته، كان مؤمنا بالتلقائية في الأداء، بصرف النظر عن قدرته على الوصول بالممثل إلى تلك التلقائية في صورتها الكاملة. ويكتمل إدراكنا لهذه النقطة حين نعرف أسلوبه في الاختيار والتدريب. لقد كان يصرخ أحيانا حين يقرأ نصا مسرحيا: ها.. بس.. لقد كتب هذا الدور لفلان!! ولكنه نادراً ما كان يتمسك بذلك. لقد شكا الكسندر دين من المخرجين الذين يفرضون تصورهم للشخصية على الممثل، ويعدون في ذاكراتهم ممثلين معينين لكل دور، ذلك لأنهم - ببساطة- يلغون الفروق بين الشخصيات، ويهملون الطابع المميز لكل نص مسرحي، وهذه الشكوى تقترب بنا من اتجاه ستانسلافسكي، بل تتوافق معه، وكثير من الدراسات التي اهتمت بالإخراج المسرحي تشير إلى خطر أن يبدأ المخرج باختيار ممثل محدد لدور معين ثم يبدأ بتدريبه عليه، والأصوب أن يجتمع الممثلون المرشحون للعمل لقراءة النص معا، وحينئذ ستظهر توافقات طبيعية بين بعض الممثلين وبعض

الأدوار، وهنا يكون قد تم الاختيار. كان أسلوب الرشود في الاختيار والتدريب قريباً من هذا، وما كان باستطاعته أن يطبقه حرفيا لقلة الممثلين نسبياً، ولكنه كان، ومهما يكن الأمر، لا يعد الممثل حين يفاتحه في الاشتراك في مسرحية بدور معين، وإنما يعلق الاختيار والتحديد على القراءة، وحتى بعد القراءات الأولى كان يضع لكل دور ممثلين وليس ممثلاً واحداً، وكثيرا ما كان يحدث أن يقوم بالتغيير بعد المضي في التدريب إلى مرحلة متقدمة أحيانا.

أما تدريب الممثل، فإنه كان يبدأ باكتشاف طاقاته وقدرته على استيعاب الشخصية أثناء تدريبات القراءة، وحين يبدأ التدريب على الحركة فإن "الاستيعاب" يتدرج ليصير نوعا من الحلول حتى يتم الاندماج بين شخص الممثل والشخصية التي سيؤديها، وفي مرحلة تكوين المشاهد فإن كل ممثل كان على إلمام بتطور المسرحية في مجموعها، وطبائع جميع الشخصيات. ولكنه في كل مشهد ينبغي أن يحصر إحساسه في ذاته تماما، في إتقان هذه اللفتة أو هذه الحركة، بكل التركيز والتوحد، ولا شأن له بالآخرين. وهذا المبدأ الذي كان الرشود يضعه أمام رفاقه من الممثلين كان يؤدي هو بنفسه ضريبة نسيانه حين يقوم بالتمثيل، فقد كان يعجز عن حصر إحساسه في ذاته، إنه لم يكن لينسى أنه المخرج، إنه المايسترو الذي تضرب عصاه الحجر فتنبجس منه عيون الماء وشرارات الأضواء، وهكذا وقف الرشود على الخشبة ليمثل فلم يذكره أحد في دور قام به ولكن فريقه سيذكره دائما بأن عدالة الشعور تجاه الممثلين جميعا والعناية بهم والاهتمام بتنمية طاقاتهم المبدعة، والوصول بها إلى التناغم- الذي يجمع العمل المسرحي كله في إيقاع موحد وصورة شاملة ذات لون ومدلول- كان أهم خصائص فن صقر الرشود في الإخراج المسرحي، وأن هذا الإدراك المتطور منه جعله يقدم أكثر من عشرين عملاً مسرحياً، كان لكل منها إيقاعه الخاص وطريقته، وبذلك لم تسقط الفروق بين النصوص المسرحية حيث تمر من مصفاة مخرج متعسف يفرض أسلوبه على كل ما يقع في طريقه، بل تأكدت هذه الفروق في ظل وعي المخرج بمرامي العمل المكتوب وطاقات رفاقه من الممثلين القائمين على أدائه.

****

الفصل السادس

عبد العزيز السريع: من النموذج إلى القضية

قدم عبد العزيز السريع للحركة المسرحية في الكويت خمس مسرحيات، هي بتوالي ظهورها على المسرح: الجوع، عنده شهادة، لمن القرار الأخير، فلوس ونفوس، وهذه قدمها في فترة مبكرة، وهي أول مسرحية كتبها بعنوان "الأسرة الضائعة"، ولكنه احتفظ بها حتى أعاد كتابتها تحت هذا الاسم، ثم: الدرجة الرابعة، وهي استدراك أو مراجعة لمسرحيته: لمن القرار الأخير؟ ثم مسرحية "ضاع الديك" كما كتب ثلاث مسرحيات بالاشتراك مع صقر الرشود وهي: ١، ٢، ٣، ٤ بم، وشياطين ليلة الجمعة، وأخيرا: بحمدون المحطة.

وهذه المسرحيات جميعا قدمها مسرح الخليج، والكاتب عضو فيه، ولكننا سنلمح فيها عمقاً يتجاوز القول بأنها كتبت لممثل أو مجموعة من ممثلين أعدت الأدوار لهم إعداداً يتناسب وملكاتهم ومعرفة الكاتب بهم.

السريع أغزر كتاب المسرحية في الكويت إنتاجا، ليس بعدد المسرحيات التي قدمها- فهناك من قدم أعداداً أكثر، والعدد لا مفهوم له في الفن- وإنما بالعمق الذي تبلغه شخصياته، فيمكن القول دون أية مغامرة: إنه أول من كتب المسرحية الفنية في الكويت، وإن كان مسبوقا بكتاب عديدين؛ لأنه أكثرهم رعاية للأصول الفنية أولاً، ولأنه يقدم من خلال مسرحياته نماذج إنسانية لا تفقد خصوصيتها أي انتماءها البيئي ثانيا، ولأنه أول من وصل الفن المسرحي في الكويت بالفن المسرحي خارج نطاقه المحلي، فمد جسرا مع المسرح في مصر والشام من خلال طرحه لقضايا البيئة المحلية، على مستوى من العمق الإنساني يسمح بتذوقها في مختلف البيئات ثالثا، ولأنه

عادل بين العمل المسرحي الذي يعنى بالظاهر والمظاهر، وسبر الأغوار بالتحليل وتتبع الانعكاسات المختلفة رابعاً وأخيراً.

ولا يعني القول بأن السريع هو بداية خط المسرحية التحليلية القائمة على المعادلة بين القضية والنموذج الإنساني، أنه التزم ذلك في كافة مسرحياته، أو أن هذه المسرحيات قد سلمت تماما وتم لها الكمال الفني، فلن تخطئ العين "لوازم" تتكرر عنده وتلح عليه إلحاحاً شديداً، فنكاد نجدها في أكثر من مسرحية، كما لن يخطئ التأمل وجود نزعة محافظة تتهيب التطور وتخشاه، وتؤثر الاطمئنان إلى الماضي وتحلم باستمراره، مع أن الكاتب من جيل الشباب، وهو على المستوى الشخصي يتقبل الجديد بل يسعى إليه، وسنجد آية ذلك في محاولاته المستمرة أن يجدد في الشكل المسرحي وأن يفاجئ جمهوره بأشياء لم يتوقعها، ولكن بناءه الفكري الداخلي ما تزال تحكمه التقاليد المتوارثة إلى حد بعيد، نجد ذلك - على سبيل المثال مؤقتا- في حرصه على أن يكون الزوج دائماً أو غالباً هو ابن عم الزوجة، أو هما متحابان أو يجب أن يتحابا، كما نجده غير راض عن نماذجه النسائية المتمردة أو القوية الشخصية التي تنتزع المبادرة من يد الرجل سواء كان زوجا أو أبا، ولا يكتفي بأن ينتهي بمثل هذا الصنف من النساء إلى الإخفاق ويكرههن على الاستسلام لمشيئة الرجل، الذي يبدو أكثر حكمة وتعقلاً وصبراً، وإنما يجعل الأب أو الأخ للزوجة يغري بها زوجها، ويطالبه بأن يتشدد معها ويستعمل حقه وسلطته عليها كرجل، فكأنه يرى الانتماء لجنس معين أقوى من القرابة نفسها. وسنراه يربط بين الثروة والضياع، كما يربط بين الشباب والتمرد.

والسريع يتخذ شخصيات مسرحياته جميعا من الطبقة الوسطي في المجتمع الكويتي المعاصر، هم تجار عادة، أو موظفون جامعيون، يعكسون خصائص البرجوازية من ميل إلى المحافظة والحرص على المظاهر الدينية، وغلبة النزعة الفردية، والرغبة في القفز فوق الحواجز الطبقية إلى الطبقة الأعلى، أو اتخاذ مظاهر

أكثر عصرية. إن نماذج هذه العناصر المكونة للخلق البرجوازي أو تعارضها في مسرحيات هذا الكاتب يكسب أعماله حرارة، كما يكسبها صدق التعبير عن حركة المجتمع الكويتي في مرحلته الراهنة.

وقضية التطور الاجتماعي هي التي تشغل بال السريع في كافة أعماله المسرحية، ولكنه لا يتناول هذه القضية على مستوى شامل مستقبلي كما حدث في "الكويت سنة ٢٠٠٠"، أو على مستوى طبقي كما رأينا في بعض أعمال صقر الرشود، وإنما يعرضها في مستواها الأسري، فصراع الأجيال أو تعارض النماذج يبدو من خلال إطار الأسرة الواحدة الكبيرة- الحمولة- وهي تتفتت إلى أسر صغيرة، أو هي تعتنق قيماً جديدة، ستؤدي إلى شيء مثل ذلك. وهذا التعارض في الغايات بين الفرد والأسرة، عادة يبدأ كصراع، وينتهي كتفاعل، أي يبدأ حاداً متباعداً، وينتهي مسالماً متمازجاً، وهنا يكشف الكاتب عن نزعته المتفائلة برغم موقفه المتخوف من هجوم التطور، أو تقبله على غير وعي بكافة آثاره التي قد تكون وخيمة جداً.

وسيبقى السريع أكثر كتاب جيله احتراما للثقافة والفكر، ففي كل مسرحية شخص يحب القراءة ويقتني كتباً، ويدافع في سبيل حبه هذا، ويدفع ثمن حبه الذي قد يكون الاستسلام للهناء العائلي في مستواه المألوف، أي الأرض بما هو كائن، وله قصة قصيرة ذات طابع رمزي جيد تعكس أيضاً هذا الاهتمام بالقراءة وبالكتاب(١)، ولكنه في قصته القصيرة تلك يظهر يأسه من أن تكون المرأة محبة للكتاب والثقافة على حين قالت بعض مسرحياته بعكس ذلك.

إن مشكلة التأليف المسرحي في الكويت ليست هينة، وقد نادي بعض النقاد: أعطونا مؤلفا محليا نعطكم مسرحاً ناجحاً(٢)، وإذا كان المسرح نتاج مجموعة من القدرات الاجتماعية والاستعداد الحضاري فإن حصر المشكلة في التأليف يكون

---

(١) هي قصة "قطتان" انظر مجلة البيان- مارس ١٩٦٨. وقد تضمنتها مجموعته القصصية: دموع رجل متزوج.

(٢) حسن يعقوب العلي – مجلة الرسالة ١٩٧٢/٢/٢٦.

تعميماً أو وضعاً للجزء مكان الكل، ويبدو أن النقد المسرحي في الكويت- وهو لم يجاوز الكتابات الصحفية-التزم جانب الاستجابة لنظام الصحيفة، فهو يتابع كل مسرحية على حدة، ولكنه نادراً ما يربط بين عمل وآخر، أو يحاول استيعاب أعمال كاتب بعينه، ومن ثم كثرت-التعميمات أو الأقوال التي لم تبن على إحصاء وتتبع شامل. وهذا محبوب العبدالله يقرر أن معظم الشخصيات التي ظهرت في المسرحيات الكويتية- المؤلفة أو المعدة إلا فيما ندر- شخصيات جاهلة عديمة الثقافة، غبية ومريضة. وبعد هذا التعميم ينتهي إلى نتيجة خطيرة وهي أن مسارحنا عجزت عن مواكبة التركيب الاجتماعي وتطور الفرد فيه، ومن ثم عجزت بأسلوبها الكوميدي عن أن تعكس وجهة نظر اجتماعية أو فكرية، إذ غلبها التأليف لجمهور معين إرضاء لرغباته، ويرى أن هذا أمر خطير، لأنه يقذف بالحركة المسرحية بعيدا عن كل مفهوم فني[1]. وفي مكان آخر يعلن أن المسرح قد سجن نفسه في موضوع واحد، فالتزم دون وعي بالدفاع عن قضايا لم تعد مما يطلق عليه أحيانا قضايا اجتماعية، وبذلك صار أقرب إلى دور اللهو ولم يعد صاحب دور اجتماعي أو جمالي فني[2]، بل يقول إن المسرح للآن- أي في تاريخ كتابة المقال- لم يستطع أن يكتسب الهوية الكويتية، وبقيت صورته ناقصة في الإطار، وهذا بالطبع يشده إلى عدم القدرة على تجاوز المرحلة المحلية إلى آفاق إنسانية أكثر رحابة[3]. ونحن لا نعترض على تشدد هذا الناقد في صد موجة الفن السطحي عن المسرح في الكويت، وبخاصة أنه فن- برغم مضي ربع قرن- ما يزال ناشئاً، وانحرافه عن القيم الفنية والفكرية الجادة يقضي على النبتة في مهدها، ولكننا تمنينا لو أن هذا النقد الجاد التفت إلى "ظاهرة" عبد العزيز السريع، ونحن نعتبره ظاهرة في الحركة المسرحية الكويتية، لأنه بدأ واستمر وتطور، أي أنه تميز بأسلوبه ودأب عليه، وإذا كان من حقنا أن نقرأ المستقبل فإننا نزعم أنه سيوجد تياراً

(١) مجلة اليقظة ١٩٦٨/٦/٢٤.

(٢) مجلة اليقظة ١٩٦٩/٤/١٤.

(٣) مجلة اليقظة ١٩٦٩/٢/١٧.

من الأعمال الجادة تفضل هذا الأسلوب، وسيؤثر في الجمهور باستثارة مكنونه الحضاري حتى يحق لهذه الأعمال أن تعيش وتستمر.

ويرى إسماعيل فهد إسماعيل أن المسرح في الكويت طرح القضايا العائلية، لا القضايا المعاصرة، ثم يقترح أفقاً تتحرك- أو يجب أن تتحرك- فيه مسرحية المستقبل، بقوله: "نحن بحاجة إلى الشجاعة، والشجاعة لا تأتي إلا عن طريق الالتزام، والالتزام يأتي عن طريق معاناة العلاقات السائدة وفهمها ومحاولة تخطيها، والفهم لا يجيء إلا عن طريق الثقافة. مَنْ مِنْ مؤلفينا جسر على طرح قضايا الانهيار الحضاري الذي نعيشه، من منهم طرح قضايا تمزق المجتمع الكويتي سواء بسبب القفزة البترولية، والتناقض الذي برز بوضوح بين الفكر والممارسة، إضافة إلى تحول المجتمع الكويتي من أكثرية إلى أقلية نتيجة لحلول الوافدين بين ظهرانينا، من منهم فكر أن جزيرة قبرص ثانية ستتجسد بأبعاد واضحة بعد عدد مجهول من السنوات في منطقة معينة من وطننا العربي؟! "دعونا نبتعد عن السياسة" قولة سائدة لدى مثقفينا. السياسة والأدب صنوان لا غنى لأحدهما عن الآخر"[1]، وسنرى أنه باستثناء الجانب السياسي، يمكن أن نجد الإجابة على كافة التساؤلات من خلال مسرحيات السريع، التي نعرض لها الآن لنبرز ما أجملناه.

١- "الجوع" هي أولى مسرحيات الكاتب، وهي تعكس - ومن البداية- وعيه بحركة المجتمع ونزعته التحليلية ورصده للنماذج الهاربة التي سيؤثرها برغم صعوبة تصويرها وسبر أغوارها المعقدة الغارقة في الغموض.

يبلور عبدالله- أحد أشخاص المسرحية- قضيتها بقوله عن رفاق المقهى العابثين دائما: "هذيلا ناس مرت عليهم فترة قاسوا فيها، كانوا يكافحون كفاح الأبطال، ويعيشون بصراع من أجل لقمة العيش لهم ولعيالهم، ولما توفرت لهم أشياء كثيرة، أكثر

---

(١) مجلة اليقظة ١٩٧٠/٩/٢٨.

من لقمة العيش، فقدوا اللذة في الصراع مع الحياة، وقعدوا عايشين على الهامش، وهذي مأساتهم، ما عندهم استعداد لأبعد من لقمة العيش، وأجمل اللحظات اللي يعيشونها الحين، هي اللحظات التي يقضونها هنيه، أو اللحظات اللي يستلمون فيها إيجار البنايات مثلا، أو اللحظة اللي يروح بعضهم يتزوج فيها بنت صغيرة".

إننا لا نعرف شيئا عن عبدالله، وهو على أي حال شخصية ثانوية، فلا ندري هل يسمح مستواه بطرح القضية بمثل هذا التركيز والوضوح، ولكنه- على أي حال- حاول تحديد إطار مشهد الافتتاح في المسرحية.الذي أطلعنا على عدد كبير نسبيا من شخصيات عابثة على المقهى لا تجد ما تفعله، فهي مثال للضياع الاجتماعي والضحالة الفكرية والنضوب الروحي، ولعل الكاتب قد أحس بتمرد عبدالله ومسارعته إلى الكشف عن مضمون المسرحية، فأعاده إلى الصمت، وأجرى حواراً- هو الذي يتمشى مع البناء المسرحي- بين الصديقين أبي علي وأبي سالم- يعطي المغزى نفسه بأبعاد أكثر عمقا وجاذبية، وذلك حين تستدعى الذكريات:

"أبو سالم: الله يقطع النوخذة اللي ويانا، ما حاجة أذكر اسمه، يوقفني ساعتين بلبلة القايلة أهف عليه علشان ينام.

أبو علي: (يضحك) سلط الله عليه، لكن تدري، والله ذيك الأيام أحسن من الحين، الحين الواحد ما يتحرك منيه وإلا منيه[1] إلا جاه الوجع من كل صوب.

أبو سالم: لكن يابوعلي... لو الحين يعطونك ملك الدنيا ترد تشتغل بحار؟

أبو علي: لا يابوي... تعلمنا على الربادة[2] الحين، ماكو فايدة.. بردت لحمتنا.

أبو سالم: الخير واجد الحمد لله.

---

(١) من هنا.

(٢) الربادة: الكسل.

أبو علي: لكن تدري ... والله مالهم طعم الفلوس الحين.. أول إذا حصلت لك كم روبية تستانس وتفرح وتمشي وانت رافع رأسك فوق مثل الديك، الحين الآلاف ما تهمك، لأنها جت بدون تعب.

أبو سالم: لا تقول بدون تعب، تعبنا هذاك، الله جازانا عليه...".

هذا هو "الأساس النظري" للمسرحية، ونعني أنها لم تشغل نفسها بالكشف عن وجه التناقض أو المقابلة بين جيلين أو حياتين، وإنما اتجهت فورا إلى تتبع مظاهر "الجوع" في البيئة، ليس جوع البطن، وإنما الجوع الأعمق، لأنه جوع العقل وجوع القلب، وهو قارس ملح، ولكنه لا يجد شبعاً، فالفراغ يهيمن على كل شيء، والأشواك تحول بينه وبين الانطلاق، أشواك عدم الثقة، والخوف والأنانية.

هذا ما تنتهي إليه حياة "داود" في إطاره الأسري، المحدود بأبيه وزوج أبيه الشابة (شريفة) وأخته (فاطمة) على أبواب العنوسة، وأخيه الصغير- لأبيه- المريض بالقلب.

داود شخص عصابي، مسرف الحساسية، يظنه البعض مجنوناً أو على حافة الجنون، وهو يرى نفسه شخصاً قد أجهضت حياته بفعل الجهل وغلبة منطق الثروة، ولا يطلب من الآخرين إلا أن يدعوه يصنع حياته كما يشتهي، ولكن هل تتركه الروابط الاجتماعية التقليدية، والمخاوف الغريزية المنتشرة في مجتمع اللهاث وراء المغانم أن يفعل ما يريد؟

إن أفراد الأسرة جميعا يتحركون، كل من مصالحه الخاصة، غير عابئ بالآخرين، فالأنانية والفردية على أشدها، والعواطف النبيلة والأواصر المحكمة، بالوراثة والمعاشرة، يعريها الكاتب بقسوة ليكشف دوافعها الكئيبة في أعماق النفس التي لا تتردد - حين تتعارض المصالح - في التضحية بالآخرين. نحن إذاً أمام طراز جديد من الموضوعات لم يسبق إليه غير الرشود في "الطين"، وإن تناوله من زاوية مختلفة،

ففي "الطين" نجد الشر الإنساني المتأصل، وفي "الجوع" نجد الشر الإجتماعي المستفز بعوامل الضغط من رتابة البيئة وسلبيتها وقسوتها، والقضية المطروحة وجودية في أساسها، وجودية في تعريتها للزيف، وربما كانت وجودية أيضاً في انتصارها للحرية الفردية، والاستقلال بصناعة المصير في غاية المطاف.

التقاليد الاجتماعية الراسخة بكل ثقلها هي مصدر الجوع العام في المسرحية. جوع البطن إلى الطعام الذي يمثله العامل العراقي نعيم، وجوع القلب إلى الحب الذي تمثله فاطمة، الأخت على أبواب العنوسة، وجوع الروح إلى الحرية والمعرفة يمثله داود، وهم يناضلون، كل بأسلوبه، لانتزاع حقوقهم، فالعامل يناور ويعمل ولا يستجدي، وفاطمة تمزق قناع الحياء المصطنع وتصارح أخاها داود بأنه لابد أن يتزوج ولو مضحيا من أجلها، لأن أباها لن يزوجها إلا إذا تزوج أخوها، ويعترض داود من منطق الحرية والبحث عن قيمة لإنسانيته المعطلة.

داود: شوفي، أنا ما عندي استعداد أضيع حياتي مرة ثانية، يكفي إني فشلت بدراستي وطلعت من المدرسة، ما أبي أفشل بزواجي، أنا ما أقدر أضحي، حتى لو كان علشانك انتي... فهمتي.

فاطمة: شفهمت!.. شتبيني أفهم؟! أنانيتك!..، تبيني أفهم إنك ما عندك رجولة؟، أنا أختك، أنا عرضك، أنا إذا قعدت ما تزوجت دمرت حياتك ولعبت بشرفك.

داود: بس يا لعينة.

فاطمة: تبي الناس تأشر عليك بالشارع، وتقول هذا أخو فلانة.

داود: انجبي (يصفعها) ما كنت أظن عندك الجراة على هالكلام يا لعينة.

فـاطمـة : هذا عـيـبكم، تحـسـبـون خـواتكم مـلايكة، إحنا بشـر.. مـثلكم.. مـثلكم بالضبط، لنا قلوب وعقول ومشاعر[1].

الأب: (يدخل) شفيكم .. شكو .. شفيكم... تصارخون، كله شركم براسكم.

فاطمة: احنا عيالك يابيه... كل اللي فينا منك أنت".

في هذا المقطع نجد تعارض الإرادتين، ولكن الحرية لا تكون نقيضاً للحرية، فمن أين جـاء هذا التـعـارض بين داود الذي يريد أن يشق طريقـاً من صنعـه، وفـاطمـة التي تريد أن تتزوج حبيبا قلقا يبحث عن حقيقته أيضًا، أي أنه بالطبيعة سيكون محل رضاء داود؟ إن "الأب" هنا يأخذ دور القوة الضاغطة التي تفسد كل شيء، وداود يكشف عن دوافع أبيه في ضرورة تزويجه قبل فاطمة، فهذا الأب قد تزوج فتاة في سن ابنته، ومن ثم لن يسمح لفاطمة أن تغادر البيت إلى زوجها المرتقب ويدع ابنه الشاب وحيداً مع الزوجة الشابة، فكل منهما يحرس الآخر، حتى تأتي زوجة داود لتكون حارساً عليه، ولأن الأب ثري، وقوي بصلاته الاجتماعية، فهو دائما على صواب، ولتذهب أماني داود بالحرية وأحلام فاطمة بالزواج والهناء العائلي إلى الضياع.

---

(١) تأثر الشاعر علي السبتي بكلمات فاطمة، فاقتبسها مقدمة لقصيدته التي صدرت بوحي من موقف فاطمة، وسماها : "الجوع والتمرد"، على أنه لم يلتزم صورة فاطمة في المسرحية، وهي ضحية والدها وأخيها، وإنما جعلها ضحية الجمود الطبقي والغرور الاجتماعي، إذ قال على لسانها:

لا يا اخي.. لسنا جلاميداً .. حديدا
نحن البنات لنا مشاعر مثلكم.. نبغي .. نريد
نهفو إلى البيت السعيد
للزوج يؤنس وحشة القلب الكئيب
للطفل نسقيه المحبة والرجولة والحليب
انا لن اكون ضحية لخرافة الأصل الرفيع
ساخط دربي باختياري.. سوف اشبع
لن اظل يميتني ظما وجوع
(مجلة صوت الخليج ١٩٦٤/١١/٥)

٢- إن اختفاء روح الأسرة الواحدة من المجتمع الجديد على المستوى العائلي والمستوى العام، بما فيه علاقات العمل، هو ما يشغل السريع في كافة أعماله، و"داود" - الشخصية الرئيسية في "الجوع"- هو أول المتمردين على مجتمع المواضعات الثابتة والأصول الراسخة، ثار بكل فرديته وأشواقه، وانتصر في النهاية وإن دفع ثمنا باهظاً. أما "يوسف" - بطل مسرحية "عنده شهادة" - فقد اختلف كثيراً في مصيره، وإن اتفق مع داود في الكثير من ملامح ثورته.

"يوسف" ينتمي إلى عائلة عريقة في الأدب العربي. تمتد جذورها إلى نحو مائة عام، هي عائلة شبابنا الذاهبين إلى أوروبا للدراسة، المشدوهين بالحياة والنظم والتقدم الأوروبي، المعجبين بذلك كله إلى درجة رفض بيئتهم والسخط عليها. يبدأ هذا الخط في أدبنا العربي بذهاب "علم الدين" يتبعه ولده "برهان الدين" إلى فرنسا مع السائح الإنجليزي سنة ١٨٨٣، في رواية علي مبارك، ثم ذهب "عيسى بن هشام" و"الباشا" في أوائل هذا القرن في رواية المويلحي. ولكن هؤلاء الرجال ذهبوا إلى أوروبا للمشاهدة والمقارنة والدعوة إلى الأخذ عن أوروبا بتحفظ وتعقل. أما "محسن" - عصفور من الشرق- فقد جعله الحكيم إنسانا يبحث عن اليقين في عالم غص بالنظريات والنظم المتعارضة، وذهب "أديب" طه حسين ولم يعد، دمرته تلك الحضارة الغربية في موطنها، وحين نصل إلى الأربعينيات يولد الفتى "المتأزم" الذي يذهب إلى هناك ليدرس ويعود، وهو يعود محتجاً رافضاً، متمرداً محطماً، لا يستثني نفسه من الأشياء التي تستحق التحطيم. يبدأ "إسماعيل" هذا الاتجاه في قصة "قنديل أم هاشم" ليحيي حقي، ثم يكمل "خالد" صاحب "مليم الأكبر" - رواية عادل كامل- ثورة إسماعيل، الذي رأى أنه تراجع إلى مسالة لا تجدي، فاستمر خالد في ثورته حتى انتحر أدبياً حين وجد نفسه في عزلة عن مجتمعه المتخلف الذي لا يثور على ما يعيشه من حطة وتخلف[1].

(١) انظر عن موقف أدبائنا من الحضارة الأوروبية: "الواقعية في الرواية العربية" للمؤلف ص ٤١١-٤٢١.

يوسف – عنده شهادة – وهي شهادة من إنجلترا، فكيف لا يتملكه الغرور، أو الزهو؟، وكيف لا ينظر إلى كل شيء هنا على أنه قاصر وفي غير مكانه؟ إن غربته المكانية والعقلية انتهت إلى أن صارت غربة روحية، فاستحالت ثورة مدمرة غير بناءة، ثورة سلبية هدفها حماية الذات على قاعدة من الأثرة والأنانية. يوسف هو أشبه بإسماعيل بطل قنديل أم هاشم (على الرغم من تصريح الكاتب بأنه لم يقرأ رواية يحيي حقي إلا بعد أن كتب مسرحيته) وتقارب الأفكار والحلول ليس شيئاً نادراً، وبخاصة إذا كانت المشكلة واحدة، وإذا كانت البيئتان متقاربتين أو تجتازان ظروفا مرحلية واحدة، ولاشك أن ذلك كله متحقق بنسب متفاوتة. على أن المشكلة في "قنديل أم هاشم" أكثر شمولاً، إذ تتجه إلى مناقشة معنى الحضارة وموقف المثقف الحديث في البيئات المتخلفة من تراثه وحمله الثقيل. أما في "عنده شهادة" فقد انحصرت القضية في علاقة المثقف بالبيئة، ولكنها حققت ميزة أخرى من خلال الشكل الدرامي الذي تفوق كثيرا على الشكل القصصي عند يحيي حقي، وهذه الميزة هي الارتباط بالواقع اليومي والتعبير عن كافة معطيات البيئة، بعدم احتكار "يوسف" للأضواء– كما احتكرها إسماعيل في قنديل أم هاشم– وإنما شاركه بنفس الدرجة تقريبا أخته حصة، وأخوه أحمد، وصديقه عبد الرحمن، وأبوه، بنسب متفاوتة، لكنها انتهت إلى اتساع الشريحة المطروحة للتحليل، فبدت المسرحية أكثر إقناعاً وصدقاً، وتعبيراً عن نزعتها الواقعية، فلم يكن تكثيف القضية فكرياً هو همها الأول، وبذلك ظلت وفية لتقاليد المسرح، ظلت مسرحية ناجحة.

ذهب يوسف إلى لندن للدراسة، وقد عقد على ابنة الجيران فاطمة (اسم فاطمة أثير عند المؤلف مكرر في أعماله، ولكن ذلك صادف أن فتاة قنديل أم هاشم اسمها فاطمة أيضا، وأن إسماعيل خطبها قبل سفره وعاد ليتركها معلقة تجتر أملها المحروم كما حدث هنا) وغاب سنوات وعاد يحمل الشهادة العالية، ليعيش عزلة رهيبة رافضاً العمل، كما رفض إكمال زواجه بزفاف زوجته إليه.

والسريع لا يؤثر النماذج السهلة المسطحة الضحلة بلا غور، وإنما يحاول أن يصور الأعماق الإنسانية بما تضطرب به من تداخل وغموض وتناقض، ولهذا لا يسهل إرجاع شخصياته- من هذا القبيل- إلى صفة واحدة ملازمة كمفتاح لها، بالعثور عليه يمكن حل كافة معضلاتها. هكذا نجد "يوسف" مزيجا من التمرد والرغبة في الإصلاح والثقة بالنفس والغرور والانتهازية معاً، فهو يرفض أن يصير موظفاً تحت رئيس لا يعرف كوعه من بوعه، ويرى البطالة خيراً من وظيفة يحتقرها، فإذا قال له أخوه: "أو بالأصح تتعالى عليها.. أنت تبي رأساً تصير وكيل وزارة" بادر على الفور: "ووكيل الوزارة أحسن مني؟" هناك تمتزج مشاعر الغيرة على العمل وكفاية القائمين به والاحتكام إلى القدرات الخاصة، بالرغبة في الاستئثار بالوظائف العليا وكأنها غنائم توزع. وهنا يهاجم الكاتب - بلسان أحمد أخي يوسف- غرور المثقفين بشهاداتهم، واعتبارها دليلاً كافياً على قدرتهم وأهميتهم دون أن يعملوا شيئا يؤكد ذلك، وأنهم سلبيون مدللون ينتظرون التشجيع والتزكية دون أن يبذلوا جهداً، وهم في تمردهم على الواقع المتخلف يكتفون بذمه ومهاجمته ثم يسقطون في السلبية، فلا يعملون على تغييره وكأن واجبهم ينتهي عند إظهار السخط عليه ورفضه، المثقف هنا يعتبر حصوله على "الشهادة" نهاية "جهاده" الذي يجب أن يجني ثمراته على الفور، لا بداية حياته التي هي اختبار مستمر لجهده وقدرته على الإفادة مما تعلم.

وقد أحسن الكاتب حين جعل يوسف من أسرة غير متخلفة، هي أسرة متطورة إلى حد كبير، سنجد أخاه "أحمد" أكثر مرونة منه وفهماً، ويحاوره من منطق قوي، ويسلك معه سلوكاً حكيماً، وكذلك سنجد أخته حصة التي أذهلته بأن ألغت من خياله فكرة تخلف الفتاة الكويتية، فهي تسرد له أسماء الأدباء الذين قرأ لهم هناك، ويحسب أن المعرفة بهم حكر عليه، وهي تسدد خطواته وتحرس تصرفاته النزقة وتواجهه بشجاعة وتلزمه الحجة، وقد نظر بعض الناقدين الصحفيين إلى دور "حصة" على أنه خطأ في التركيب الفني للمسرحية؛ فكيف تساهم أخت يوسف في القضية أكثر من

صاحبها نفسه، وتستمر في النضال من أجله بعد أن توقفت جهود الأب الذي طرده والأم المريضة والأخ الذي كف عن ملاحقته، ويرى الناقد أن ذلك يرجع إلى أن "حصة" كانت مهجورة بصورة ما؛ إذ كان زوجها مسافراً، فانتقل تمردها إلى موقفها من أخيها[1]، وسنقبل التعليل ولكن لن ننظر إلى دور حصة كمصدر لتخلي صاحب القضية عنها، فالتركيز على "حصة" مقصود لإغناء الفكرة، إذ كان يوسف رافضاً للوظيفة مغرورًا بشهادته، ومستنكراً لأن يراسه من هو أقل منه كفاية فيما يرى، كما كان رافضا لاتمام زواجه من فاطمة، إذ يستنكر من نفسه أن تكون هذه الفتاة (الجاهلة) موضع عواطفه وحبه، وقد اهتم الكاتب بهذه القضية الأخيرة حتى اكتفى بها عند النهاية، وربما ادى ذلك إلى ضيق القمة عند نهاية المسرحية مع اتساع القاعدة، إذ اكتفى بحل مشكلة الزواج، ربما اعتبر مجرد الارتباط بالمرأة رمزاً للخصب وتقبل الارتباط بالوضع العام، ومن ثم تكون مشكلة "العمل" قد انتهت ضمنياً. "حصة" إذاً جزء أساسي من مستندات الدفاع في قضية المرأة الكويتية، وجدارتها بابن بلدها ولو كان عنده شهادة من لندن، ولو كان مريضاً بالحضارة الغربية فهي القادرة على شفائه. ولم تكن أسرة يوسف وحدها غير متخلفة، بل نجد ذلك كانطباع عام برغم تنديده برؤساء العمل الذين لا يجيدون اللغة الإنجليزية، فعبد الرحمن صديقه وشقيق خطيبته فيه مرونة الشاب المثقف العصري الذي يتجاوز ذاته من أجل أخته وصديقه، ويطرح الحساسيات الموروثة جانباً، فلا يتردد في محاولة استنقاذ مصير أخته، مضحيا بتقاليد البيئة. وهنا كان السريع أكثر منطقية وواقعية من يحيي حقي، في قنديل أم هاشم، فإسماعيل- ابن الحارة المظلمة في حي السيدة زينب- بدا عند عودته وكأنه ليس أمامه خيار؛ فالفجوة بين ما كان فيه وما انتقل إليه لا يمكن عبورها بسهولة، لقد بدت له قضية الإصلاح والتطور ببيئته المتخلفة وكأنها تحتاج إلى جهد الأنبياء، وهو ليس نبياً، أو هي قضية صدر فيها الحكم بالفشل مقدما. أما يوسف فالأمر معه يختلف كثيراً، فهو لم يواجه مجتمعاً متخلفاً، وإنما واجه مجتمعاً مختلفاً، وبذلك كان

(١) مصباح- مجلة صوت الخليج ١٩٦٥/١٢/٩.

العبء عليه وحده في أن يتنازل عن غروره وإعجابه المبالغ فيه بالحياة الغربية، وأن يحاول التكيف مع واقعه الجديد، وهذا كله من شأنه أن يذكي عوامل الصراع في نفسه وأن يجعله أكثر تمزقاً وتردداً، ولكن الكاتب لم يستثمر هذا الجانب على نحو جيد، فسقط يوسف في السلبية والتردد، حتى أزالت أخته مخاوفه، وجذبته إلى منطقة النور، ومن ثم – في النهاية– بدأ يشارك في صنع مصيره بإيجابية حتى تحقق له ما يريد.

ويوسف– مع التفات الكاتب إلى مشكلته العاطفية وإهمال العمل مع أهميته كقيمة إنسانية– ظل نموذجا إنسانيا بأبعاده العميقة والصادقة معا، فهو صورة المثقف العربي– في كل أرض عربية– قطع أشواطا من التطور والتثقف منفرداً، وعاش تجربة اجتماعية مختلفة، ثم عاد إلى بيئته القديمة الثابتة، فعاش ممزقاً بين إيمانه العقلي بالحضارة الغربية المادية، وسلوكه العملي المتهاوي المجذوب إلى موروثاته الروحية وأنماط الحياة في مجتمعه التقليدي. فيوسف قد عشق الحياة الغربية ويراها هي الحياة وما دونها وهم وعبث، حتى يقول لأخيه: "روح أوروبا.. إذا رحت هناك تعرف حقيقة حياتك اللي تعيشها... أنا شفت السعادة هناك. لكن بعد ما جيت تحولت إلى هباء، مالقيت شي أمامي... كل شي على حطته". ولكننا سنقول له مع أخيه: "تبي يحدث تغيير بدون ما تساهم فيه؟!"؛ فالحق أننا أمام شخص– في مراحله الأولى الطويلة– رومانسي هارب يحلم بالتغيير ولا يصنعه، وهذا النموذج من حصاد حياتنا الجديدة التي يتنازعها ماضيها السلبي وطموحها القلق المتلهف، ولكنه – كنموذج– قد لفظته الحياة الأوروبية من أجيال، فلم يعد فيها مكان للهاربين الحالمين، ومن ثم نقول إن إعجابه بأوروبا مجرد إعجاب عقلي أو نظري، هو نفسه لم يستوعبه ولم يعمل به، وإلا لكان أكثر شجاعة وإصراراً. بل إن يوسف يجمع في عقله وسلوكه بين النقيضين، ولا يرى حرجاً في ذلك، فمع تعلقه بالمثل الأوروبية نجده أسير نظرته السلفية الجامدة إلى المرأة في وطنه، فلم يحاول الاتصال بخطيبته ليتعرف على واقعها بعد غيبته، ولم يجد في نفسه إحساساً بالالتزام للوفاء بوعده لها، وهذا كله مما يستدعيه منهج الفكر

المتقدم الذي يدعيه، بل هو لا يجد حرجاً في تجاهل فتاة لم تسئ إليه، وتركها معلقة، وتكشف أخته حصة عن هذا التناقض، فتقول دفاعاً عن فاطمة: "ماتبيها خلصها.. حرام عليك تعامل الناس بها لقسوة... أهي ما هي ملكك.. عصر الجواري والحريم راح يا يوسف.. وأنت إنسان متعلم .. عندك شهادة.. ما تعلمت تحافظ على مشاعر الناس وتحترمهم ليش"؟!

وسواء كان يوسف ممزقاً من الداخل، أو مجرد نموذج للسلبية الخاملة التي ترى نفسها ناضلت لمجرد أنه حمل شهادة دراسية ملأته بالغرور والعقد تجاه بيئته، فإنه انتهى إلى هذه الصورة التي وصفتها أخته حصة، أي أصبح بعيداً جداً عن الموقع النظري الذي احتله بحصوله على الشهادة، وحين خرج من مرحلة التردد.

اعترف بذلك علانية وراح يردد بأنه يحتقر نفسه، لأن الجميع تدخلوا لإنقاذ حبه، ما عداه هو صاحب القضية في أساسها، ومن ثم انتهى إلى أنه "صاحب الأمر ولازم أتصرف". وفي هذه المرحلة من المسرحية نجد سلوك والده يتغير، فيعامله كمريض نفسي، أو شخص عديم الثقة في نفسه، ويريد أن يعالجه بإتاحة فرصة له ليتولى أمراً وينجح فيه، على حين كان يعامله من قبل كفتى مغرور وعنيد، فإذا كان قسا عليه في البداية حتى طرده من البيت فإنه الآن يتخلى عنه في الظاهر، ويتركه ليناضل من أجل حبه. لكنه يدور ليعاونه خفية على أن ينجح مسعاه، يقول الأب للأم: "تبينه يظل مطرسة، ما تبينه يصير رجال ويتسنع[1].. أنا ما سويت هالشكل إلا أبيه يحتد ويعرف شلون يسنع أموره بإيده، أنا ما أبيه يعتمد علي، ماني دايم له، علمناه وربينا وخلاص". هذا المنحنى في المسرحية قد خدم جانباً وأضعف جانباً أكثر أهمية، وذلك أنه جعل من يوسف شخصية نامية قابلة للتطور من خلال هذا التغير أو الانقلاب الذي حدث في علاقته بالبيئة، ولكن الجانب الذي ضعف هو ثقتنا بإمكانياته في المستقبل، فهو برغم تصالحه مع البيئة في صورة رضاه عن زواجه وسعيه لاستنقاذ خطيبته التي أهملها

---

(١) ومعنى قول الأب: اتريدينه أن يصير اضحوكة، الا يصير رجلا عارفا بالأصول؟!

طويلا، ظل رخو القوام ضعيفاً، وكنا نحب أن نراه صلباً في مبادرته، كما رأيناه صلباً في معاندته، كما كنا نحب أن يحدث هذا التغيير على مراحل وبالتدريج، لا أن نشاهده كانقلاب في شخصه عندما تمكنت أخته من انتزاع مخاوفه وتطمينه، فهذا الانقلاب شبه الفجائي يجعلنا نرجح أننا أمام شخص يعيش حالة نفسية خاصة، مع أن قصد المؤلف من البداية كان واضحاً في تشكيله للفصلين الأول والثاني، ولا يحتمل إلا اعتباراً واحداً مؤداه: أن يوسف ربيب الثقافة الغربية الذي عاش تجربة الحياة في لندن لم يعد واثقاً من إمكان معايشته لنظام مختلف، إيماناً منه بأنه نظام متخلف، فإما أن يتربع على قمته كعنصر ممتاز ومتفوق وإما لا سبيل إلى المصالحة.

٣- وحين يكتب عبد العزيز السريع مسرحيته الثالثة "لمن القرار الأخير؟" فإنها لن تكون نقيضا لما كتب من قبل، ولن تكون تكراراً، وإنما هي استمرار لاهتمامه الخاص برصد مظاهر التغير في البيئة، وصراع أو تفاعل الأجيال من خلال نماذج متعددة، تجمعها سمات وتفرق بينها سمات، مع استمرار القضية، وهذا القول يمكن أن يكون إطاراً لكل ما كتب للمسرح.

وهذه المسرحية كسابقتيها، تمتزج فيها الشخصية بالقضية، والشخصية هنا هي وليد، والقضية هي طموح الجيل الجديد إلى الاستقلال بحياته، وحق التجربة والخطأ، والثمن الباهظ الذي يدفعه مادياً ومعنوياً لتعلم حياة الاستقلال، وأيضا هي تأريخ لميلاد "الأسرة" بشكلها العصري، وهذا فرق أساسي بين وليد هنا، وداود (الجوع) ويوسف (عنده شهادة) فالمشكلة الظاهرية المتشابهة هي البحث عن الذات والرغبة في الانفراد بتقرير المصير، ولكن عمق القضية يكشف عن معان أخرى تختلف كثيراً. في البداية نجد ثريا في بيت والدها ومعها زوجها، وقد عزمت أن تستقل وزوجها بحياتهما، فلا تعود إلى بيت أسرته، ووليد يوافقها ولكنه غير مقتنع داخلياً بقدرته على ذلك، وتعلن ثريا أنها إنما تريد أن تصير سيدة بيتها لتسعد زوجها، ولكن الذي تحقق حين تم ما أرادت، هو التسلط على وليد، وبعثرة مرتبه المحدود في شراء السيارات وإقامة

الحفلات، وتضمر ما هو أكثر من ذلك من ألوان الترف التي لا يستطيعها، وهنا يثور وليد بعد استسلام طويل، فيخيرها بين الرضا بالواقع أو العودة إلى بيت أبيها وحيدة منبوذة، ويرفض العودة بها إلى بيت أسرته، كما يرفض الاستجابة لأحلامها المبالغة ولو بمساعدة والدها أو والده، وحين ترى تشدده لا تلبث أن تلين وتقره على مبدئه وهو تحمل تبعات الاستقلال عن الأسرتين الكبيرتين.

تختلف وجهات النظر في تفسير هذه المسرحية، وفي طبيعة الشخصية موضع الاهتمام فيها، فيرى صالح حمد في مقال بعنوان: "مسرحية تبحث عن قضية" أن مسرح الخليج قد تميز عبر أغلب إنتاجه بأنه مسرح غاضب، يظهر غضبه في تمرد الشخصيات التي يقدمها، ويجمع بين مسرحيات عبد العزيز السريع وصقر الرشود بأنها انفصال عن الواقع الذي يعيشه المجتمع، وتمردات متواصلة عليه، أي أنهما كانا يحاولان طرح أخلاقيات جديدة عبر مفاهيم جديدة. لكنه يرى- بعد ذلك- أن نكسة ٥ يونيو قطعت الطريق على هذا اللون من المحاولات، إذ انتقل الذهن العربي إلى معاناة جديدة. ثم يطرح تساؤله قائلا: فهل لمن القرار- الأخير- تمضي في تيار تصوير النكسة ومتطلبات المرحلة؟ ربما. فالناقد لا يجزم على الرغم من تصوره لجوهر القضية في المسرحية بأنه صراع العائلة الصغيرة التي تعاني من سطوة العائلة الكبيرة، التي تختلف معها في مستوى الحياة التي تعيشها؛ أي مادياً، وفي أسلوب الحياة التي تريدها، أي اجتماعياً وفكرياً، ولكن الأسرة الصغيرة مفتتة، ومن ثم تعجز عن مزاولة استقلالها حتى تتحد وتمضي في طريق الحرية وبعيدا عن الوصاية. على أن الناقد الذي طرح هذا التصور لا يتحمس له، ويرى أن المسرحية لم تستطع أن توحي بهذا الاستنتاج، وهذا يعني في رأينا أنه هو الذي تعسف في فرض تصوره الخاص ثم نقضه، ثم يعود فيقول : إن المشكلة في نظر المؤلف- أي مؤلف المسرحية- فقدان قضية يعيشها المجتمع. وينتهي إلى نتيجة يطرحها في صورة تساؤل جديد فيقول: "فهل أراد المؤلف أن يقول إن الاهتمام بالصغائر اليومية أضاع الاهتمام الكبير؟"(١).

---

(١) مجلة اليقظة ١٦/١٢/١٩٦٨.

أما نعمان عاشور فإنه يلخص المسرحية، ثم ينتهي تلخيصه بما يرجح القول بأن المسرحية تعبير عن رغبة الأسرة الصغيرة في الاستقلال عن أية تبعية للعائلتين، ولكنه يعود فيطرح مجموعة من التساؤلات التي تتدخل في محاولة الكشف عن غايات أخرى للمسرحية، فيقول بعد تلخيصه لها: "تلك هي قصة الموضوع الذي يصوره النص ومنطوقه النهائي.. إن الكلمة الأخيرة التي يسوقها المؤلف على شكل سؤال يعنون به مسرحيته : الكلمة الأخيرة.. لمن؟ هل هي لوليد أم لثريا؟ وكيف جاءت هذه النهاية؟، ولماذا حدثت؟ وما الذي يجعل ثريا تقلع عن موقفها الذي يحققه النص؟ أبفضل سلطة الرجل المقررة بحكم التقاليد والأوضاع، وأين كانت تلك السلطة على مدار الصراع طوال العرض؟ وهل تؤدي أحداث المسرحية أو يمكن أن تكون تبريرات مقنعة لمثل هذا الحل اليسير الأخير؟ هنا يقوم اللبس، فمثل هذا الغموض لا يتفق إطلاقا مع البساطة المتناهية والوضوح التام، بل الواقعية المباشرة التي تتلاحق في المشاهد الدرامية المرسومة، وهذا أبرز ما يمكن أن يؤخذ على النص في عمومه، حتى ولو كان الغموض متعمداً فإن المكونات الدرامية المؤدية إليه لا تحققه ولا تقنعنا به، درامياً أو حتى منطقياً"(١).

وحين نرجع إلى نص المسرحية- ولابد أن يكون هو الحكم الأول والأخير- سنجد صالح حمد ينطلق من تصوراته الخاصة، ويعلق رأيه هو على مسرحية لا تتحمله ولم تكتب للمناداة به، كما نحسب أن نعمان عاشور لم يستطع معايشة المسرحية بالقدر الكافي للحكم عليها، ربما لأسباب لهجية، أو لارتباطه بموقف معين عن وظيفة المسرح وهادفيته. والناقدان إلتفتا أو بحثا في المسرحية عن "قضية"، وحاولا تصورها وناقشا سائر خطوات العمل الفني على أساس من هذا التصور، ولم يبحثا عن "الشخصية"، وهي المعادل الذي قام عليه توازن الشكل الفني، ونعني بها شخصية وليد، وهو أقوى ظهوراً من القضية، فالمسرحية نفسها تعلن أن موضوع الخلاف بين ثريا ووليد "ما هو

---

(١) مجلة الكويت ١٩٦٩/١/١.

مشكلة ولا شيء" وللإنصاف، فقد أحس نعمان عاشور بذلك إحساساً غامضاً، وعبر عنه بقوله عن البناء الدرامي: إن الكاتب "استطاع أن يوفق بين الجو الذي تدور فيه الأحداث داخل مشاهد واقعية وبين شخصيات تستمد حيويتها من مناقشات ذهنية صرفة لأن الأحداث هينة، وأبسط من أن تؤجج عواطفنا، ولهذا فالنص لا يثير المشاعر بقدر ما يثير الأفكار"[1]. ولكن من المؤسف أن يعود فيقول عن الشخصيات أن أغلبها مرسوم بطريقة نمطية تحقق فكرة الموضوع. وهذا يعني- في رأينا- أنه عاد إلى الاهتمام بالموضوع ولم يشعر - بالقدر الكافي - بالشخصيات، ونحن نرى أن شخصية وليد من أشد الشخصيات عسراً في التصوير الدرامي، وأنها بعيدة عن النمطية، وأنها نقطة الجذب في المسرحية، فوليد نموذج فريد في الفن المسرحي الكويتي، وهو لا يتكرر كثيراً في خارج الكويت أيضا، وهو مقصود للمؤلف كنموذج إنساني لذاته، ولدلالته على جيله، ولرمزيته على المرحلة وتوقع المصير، وسنرى في حوار المسرحية وتدرج أحداثها ما يؤكد هذه الدوائر الثلاث المتداخلة.

وليد صورة لفتى العصر في الكويت، يجب أن يكون دمثاً ومحبوباً ومعروفاً بالطيبة، وتتنازعه أشواقه لتأسيس حياة جديدة تجاري طموحه، ولكن ذكريات أعراقه تشده، فهو يتمنى الجديد ولا يريد أن يضحي من أجله بالقديم، فهذا القديم أيضا عزيز عليه، هو جيل مقدام يهجم على المعوقات التي تعترض سبيله ويحطمها دون مساعدة، ولكنه في أعماقه جيل متردد، لم يتمرس بالعمل والمواجهة منذ نعومة أظفاره كالجيل السابق، لهذا يتمرد على قرارات الآخرين ويتمنى في أعماقه لو أجبروه على الانصياع، وهذا القول- تقريبا- ردده الأب عن يوسف "عنده شهادة" إذ يجد ابنه حامل الشهادة العليا غارقا في مشكلة عادية، على حين كان هو - الأب- في مثل تلك السن جرب الغوص والسفر وتزوج ولديه ثلاثة أولاد!! فجيل الممارسة العملية اختلف كثيرا عن جيل الكتب والأوراق، فهذا الجيل الأخير أكثر نضجاً ولكنه أيضاً أبطأ نضجاً، لذا

---

(١) السابق نفسه.

يبدو في بواكيره غير مستقر، يحلم بالحرية وبالاستقرار معاً، وهما لا يجتمعان. على أن اعتبار وليد صورة لفتى العصر لا يعني انطماس ملامحه الخاصة، أو أنه لا يمثل نفسه، فهذه هي الدائرة الأولى التي تنفطر عنها سائر الدوائر.

نجد الزوجة ثريا في البداية تلفتنا إلى أهم خصائص وليد في حديثها إلى أخيها سامي، فوليد يذهب برأي ويعود برأي مختلف، وفي رأيها أن ذلك بسبب الخوف من أمه وأبيه، ولا ندري لماذا لم تعتبر موافقته لها عن خوف منها أيضا، ولكننا سنرى أنه ليس الخوف، فها هو ذا سامي يغريه بالتشدد معها، وهي أخته، ولكن وليدا يرفض مبدأ التشدد لأنه يرى معها بعض الحق؛ فبيت العائلة الكبيرة لا يحقق لها الراحة التي تتوق إليها وهي من حقها، وإذا كان وليد يعبر عن المعنى السطحي لموقفه وهو أنه بلا موقف: "أنا مشكلتي إني مالي موقف، ماني عارف شلون أتصرف، أمي تقنعني بكلامها، وزوجتي تقنعني بموقفها، وأنا متذبذب بينهم"، فإن المعنى الأعمق أنه يريد أن يكون محل رضاء الجميع، يريد أن يحقق لزوجته طموحها إلى بيت خاص، ويحفظ للعائلة الكبيرة تماسكها في الوقت نفسه، ويريد أن يستقل ويواجه حياته، ولكنه يخاف تبعات هذا الاستقلال، فكل شيء في البيت الكبير ميسر وجاهز، على حين سيقتضيه الاستقلال منازلة مستمرة للمشكلات المادية والمعنوية.

سياسة "الرغبة في إرضاء الجميع" هي مشكل وليد، وسيحرص عليها ويدفع ثمنها من رضاء الجميع أيضا، إذ سيحملونه مسئولية ما حدث ويتركونه وحيداً أمام المشكلة، وفي هذه اللحظة وحدها يتخلى عن سياسته التقليدية فتنتهي المشكلة على الفور. والذي يجب أن نفطن إليه أن تردد وليد ليس نابعاً من انعدام الموقف وإنما من سياسته المشار إليها، ولهذا نجده يملك نقطة حسم واضحة لا تقبل التردد، وهي أنه لو غادر بيت أهله فلن يرد إليه تحت أية ظروف، وليس هذا شأن الذين لا يملكون موقفا، وإنما هو نوع من (الوسوسة) في قيمة تصرفه، ورغبته في إرضاء الجميع ليظل محبوبا من الجميع. يقول: "إذا طلعت- خلاص.. لازم أكون متفاهم مع أبوي

ومع أمي، ومـرتاح من الطلعة - والا هـالشكل- أنا مـا أعـرف أشـعـر بالاسـتـقـرار والراحة، والرجعة ما هي عدلة".

وتستمر رغبة وليد في أن يكون محل رضاء الجميع طوال مرحلة اعتدال زوجته في مطامحها، فيحقق لها المسكن المستقل، ويسمح بإقامة الحفلات في بيته، ولكنه يكتشف أن الطعام يقوي شهوة النهم؛ فالحفل يسوق إلى حفل، والبيت الجديد يغري بالسيارة الجديدة، والخادم الجديد، والسيارة تغري بسيارة أخرى.. وطريق الرفاهية الهاربة لا آخر له، فهل يستسلم وليد للنهاية؟ إن الفصل الثاني في المسرحية لا يكشف عن تردد وليد بقدر ما يكشف عن أرضه الصلبة بعد طبقة المراوغة الهادئة التي رأيناها، هو بالأحرى يكشف عن تناقض ثريا التي هجرت بيتاً مترفاً هو بيت العائلة، لتقيم في بيت متواضع مستقلة، ولكنها نكصت عن تبعات الاستقلال، وراحت تتخبط وتحلم بغير أساس. وعلى عكس ما رأى نعمان عاشور، سنرى أن لوليد مواقف متشددة تبرر موقف النهاية الذي تراجعت فيه ثريا، فهو - في الفصل الثاني أيضا - يعلن بكثير من الحزم والقسوة: "أنا أقول لك- أولا- ماكو خادمة- ولا حتى صبي - ثانيا - ماكو حفلات ، ولاكو طلعات بدون معنى - ولا حج ولا سفر لمدة ثلاث سنين ، وبعدين يصير خير". وغايات ثريا واضحة له، إذ يكشف مراميها الخبيثة: "الشقة عندها وسيلة.. تبي الشقة علشان تقدر تسيرني على كيفها.. البيت فقد معناه عندي على هالصورة"، وهذا يؤكد - مرة أخرى - أن تردد وليد ليس مصدره عدم الوعي بما يحدث أو الخوف من الآخرين، بقدر ما هو الرغبة في إرضائهم مادام ذلك ممكناً، بالإضافة إلى أنه إنسان مسرف الحساسية- وأبطال مسرحيات الكاتب بصفة عامة من هذا اللون- وهذه وشيجة تربطهم بالرومانسية بصورة أو بأخرى، وهو لذلك يتهيب المستقبل ويتوقع الخطر ويتملكه التشاؤم أحياناً، حتى ليصحو في الليل يطالع زوجته وابنته وهما نائمتان بقلق شديد، ويراقب حركة تنفسهما.. ولكن يجب أن نفرق بين الحساسية المسرفة وشلل الإرادة.

على أن الكاتب يستمر في التقاط (حيثيات) التكوين الخاص لوليد، وهو يبعثرها بذكاء في الحوار على امتداد العمل المسرحي كله، فنعرف أن وليداً كان مدللاً، يقوم له أبوه بكل شيء: "نشأت وكبرت وتزوجت وأنا في أحضانهم" وإدراك وليد لمشكلته يعني قدرته على التخلص منها... وقد كان.

وخلاصة الأمر، يمكن حصر الجانب الشخصي المميز لوليد، في المزاج الحساس المسرف في الحساسية، والرغبة في إرضاء الجميع لجلب الاقتناع بأنه على صواب. وهذه الدائرة تتداخل مع الدائرة الثانية الأكثر اتساعا، وهي تمثيله لجيله على نحو ما أشرنا من قبل، ويتأكد هذا الأمر مسرحياً حين نجد وليداً في مواجهة جيل مختلف، أو في مقام التحليل لطوابع الأجيال، فهذا الجيل الأخير يتنازعه الولاء لمعنى الأسرة الكبيرة، بقايا التركيب القبلي وذكرياته، والرغبة في مسايرة العصر والتميز الشخصي، وهذا الجيل طموح بغير حدود، ولكنه يهرب من تبعات الطموح ما أمكن، ونراجع ظروف نشأة وليد فهي ظروف نشأة الجيل كله، من حيث رفاهيته وتدليله وحرمانه المسئولية بدعوى حمايته... على أنه تتملكه أحيانا رغبة في تعذيب الذات أو تعزيزها بردها إلى ماضيها القاسي، واستعادة سنوات الفقر وذكريات الشقاء، وقد حدث ذلك في المسرحية مرتين، ولكن هل الشقاء والفقر وقف على الماضي؟ إن العشيش ما يزال يشهد أن فصول المأساة مستمرة، والكاتب يذكر العشيش في مجال زجر ثريا، ولكنه زجر لغرور الجيل كله، وتناسيه أو تجاهله لواقعه واكتفائه بوجه المرآة البراق.

ولكن... هل هذا الجيل من الشباب الكويتي يقف معزولا بمشاعره وتطلعاته وعجزه أو تردده عن المسيرة الإنسانية العامة، عن طبائع العصر كله؟

كلا. فهو ليس نسيج وحده، فبعد ازدياد وسائل الترف وتعقد المصالح وتضارب الإيرادات أصبح الاستقرار حلماً صعب المنال، وأصبحت الثقة بالنفس أمراً عزيزاً، مهما تردد على أفواه الناس من عبارات الثقة. وتطرح المسرحية حلاً على لسان سامي،

وترفضه: "دمر وسائل الترف"؛ فالحرية مع البساطة، مع العيش على وفاق مع الطبيعة.. أي مع الرومانسية مرة أخرى. ولكن سامي يشكك في قيمة هذا الحل، ويذكر أن جماعة من الدانمركيين اتجهوا إلى الغابة ونبذوا كل معطيات الحضارة، أي عادوا إلى الصفر، ولكن هل سيظلون عند الصفر؟ كلا بالطبع فالتطور قانون حتمي، والتطور يعني عودة المشكلات من جديد، ومن ثم يرى أن نبدأ بمواجهة المشكلات على الفور، فهذا هو قدرنا الوحيد المتاح لنا. وتتجمع خيوط المسرحية، ووليد يطرح عن نفسه الميل إلى إرضاء الجميع ويراه غير ممكن عمليا، وحين يتم له الاقتناع بذلك يضع ثريا أمام الأمر الواقع، وحينئذ فقط، وليس قبل ذلك، تسمع له وتطيع، فهي لا تطيعه بسلطة الرجل المقررة اجتماعياً، فهذه السلطة مقررة له بمجرد زواجه منها، ومع ذلك لم تكن تتردد في الإملاء عليه، فهو الذي تغير إذاً، أو لنقل إنه هو غير أسلوبه، وحينئذ تغيرت هي على الفور، ولكن نزعة الكاتب المسالمة جعلت ثريا في نهاية المسرحية تنصاع لزوجها بعد بضع همسات، وكأنها تفعل ذلك بملء الرضا، ومع هذا فإنه يكون قد كشف سرها أمامنا من البداية، لأن وليداً كان قد تخلى عن مجاملاته أو تردده المستمر، وأصبح حسم الأعماق ظاهراً على السطح أيضاً، فصار ملزماً للجميع على الفور. فتأكد – في النهاية – أنه برغم عوامل الجذب والتخلخل المستقرة في نفوس الجيل الجديد، فسيظل هو نفسه صاحب القرار الأخير، هو صانع المستقبل، وهذه قوانين الطبيعة لا تتخلف، وإن تأخرت أمام عوامل التعويق والضغوط الموروثة نفسيا أو المستقرة اجتماعيا.

لقد انتصر السريع للتقدم وللحرية، وللجيل الجديد، وظهرت نزعته المتفائلة في المسرحيات الثلاث التي عرضنا لها، ولكنه – من موقف تحليلي واع – ميز بين الشكل والمعنى، كما ميز بين استيعاب التقدم والمساهمة في صنعه، والتعلق به انقلاباً على النفس وعجزاً عن التكيف، وهكذا اختلف الموقف في "نفوس وفلوس" عن سابقاتها.

٤- وقبل أن نعرض لمسرحية "نفوس وفلوس" نذكر أن الكاتب قدم فكرتها إلى مسرح الخليج وحدد معالمها، ثم أعدتها اللجنة الثقافية حوارا- والسريع عضو في هذه اللجنة أيضاً- ثم قدمت باسم "الأسرة الضائعة"، وعرضت

تسع ليالٍ ابتداء من ١٩٦٣/١٢/٢٥، ثم أعاد الكاتب تركيبها وصياغة حوارها بمفرده. ويذكر محبوب العبد الله أن المسرحية قدمت باسم "التثمين"، ولكن الرقابة اعترضت على التسمية، كما اعترضت على بعض المقاطع الحوارية[1]، ونحن نذكر ذلك لأن السريع استطاع دائما أن يزاوج بين القضية والشخصية، فتضمنت مسرحياته نماذج إنسانية فيها عمق وعسر معاً، وظلت منتمية لبيئتها الكويتية، وفية لمشكلاتها وقضايا تطورها خاصة، ولكن في "نفوس وفلوس" تطغى المسحة الاجتماعية، والرغبة في إحكام الحبكة، ومنح الشكل طابع التشويق، تطغى على طبيعة الكاتب التي سيستردها مرة أخرى في المسرحية التالية: "الدرجة الرابعة" فلا نجد فيها شخصاً يمكن أن يقف إلى جانب داود أو يوسف أو وليد، في تميزهم وعمق أغوارهم ووضوح تلقيهم للعصر وتمثيلهم لمعطيات الحضارة الإنسانية بكل غموضها وعقدها، ووقوفهم على أرض الكويت في الوقت نفسه، وإنما سنجد الحدث الانقلابي الذي يكشف عن النوازع الخبيئة في أكثر من اتجاه، ولا نشك في أن اتساع الشريحة الاجتماعية وتوزيع الضوء على أكثر من شخصية مهمة في المسرحية قد جعلها تنتمي إلى الشكل الفني الأكثر سلامة وعصرية، ولكنه أطاح بإحدى ميزات هذا الكاتب الأساسية، وهي تصوير النماذج الإنسانية، وإن بقي رصده للتطور سليما في مجموعه. ستبقى هذه المسرحية فاقدة عنصر الحكاية، أو "الحدوتة" كسابقاتها، لكن العوض غير محكم، ففي مسرحياته السابقة كان عنصر الحكاية يغيب ويحل مكانه عنصر الشخصية، أما "نفوس وفلوس" فقد تميع موقفها بين القطبين.

والتثمين- وهو شراء الدولة للأراضي والمساكن القديمة بأسعار كبيرة القصد منها نقل جزء من الملكية العامة إلى الأفراد - مطلب شعبي مستمر، ومن قبل رأينا في

(١) مجلة اليقظة ١٩٧٠/٦/٢٩.

"عشت وشفت" كيف يستنكر ابن القرية أن يثمن قدم الأرض في المدينة بثلاثين دينارا ويثمن في القرية بنصف دينار، فالتثمين في رأيه - وهو يمثل الرأي العام- ليس خاضعاً لقانون العرض والطلب، ليس عملية تجارية، وإنما هو من وجهة النظر هذه أسلوب لتقسيم جزء من المال العام، ولهذا يجب أن يشمل الجميع على قدم المساواة.

و"التثمين" شيء مثير حقاً، لابد أن يلفت الكاتب ويزعجه، لأنه يتحول في أحيان كثيرة إلى سخرية بالمنطق والعمل والتطور، يقلب كل شيء في لحظة، ويقهر كل شيء في لحظة، ولكن الإنسان ليس شيئاً من الأشياء، إنه حقيقة موضوعية قائمة بذاتها، ولذلك لن ينقلب، وإنما سينكشف، أو سيتكشف ما اختفى منه، فالتثمين اختبار ومحنة ونار تسقط الطلاء الخارجي، وتظهر كل شيء على حقيقته.. فلا يصح إلا الصحيح.

هكذا سنجد الخال سبق إليه التثمين، فاقتنى من نتاج الحضارة المادية ما يؤكد وجاهته، وانطمست قيم البيئة القديمة، فتحول إلى شيء مفترس لا يعف عن إغراء صهره ببيع بيته له، ولكن الآخر يكشفه، فالبيت سيثمن أيضا ولابد من الصبر، وقد مزق التثمين أواصر المحبة القديمة حتى قال الخال لصهره الفراش (الأب): "زين اللي ناسبناك" وقد كان بالأمس مثله أو دونه.

وفي البداية سنتعرف على الأسرة: الأب الفراش والأم التي انهكتها مناضلة الفقر ومشاكسات الزوج، وعبد الله المتطلع إلى الدراسة المتعجل للتوظف حتى يساعد والده المجهد، وسالم الابن الصغير المدلل من أمه الذي يهرب من المدرسة، ثم هناك الأخت المتزوجة. نجد الأب مستفزاً دائماً متوتر الأعصاب قلقا على التثمين، تواقاً إلى فرصة الانتقام من الخال الذي يبتعد عنه لفقره، ويريد أن يختلس منه بيته في الوقت نفسه، ويعلق آماله على التثمين وعلى نجاح ابنه الكبير، أما الأم فهي اليد العاملة التي لا تتذمر أبداً، فإذا ما ضاقت بتعديات زوجها التمست له العذر قبل أن يلتمسه لنفسه.

ثم جاء التثمين، فاختفت الرقابة الداخلية في الأسرة، وانطلق كل في سبيله يحقق أغراضه كما يتمنى، ويحاول إخضاع الآخرين لمسايرة هواه، إلا أن عبد الله سافر إلى

الخارج للدراسة، أما الأب فقد حل في صورة الخال القديمة، صار يضيق بزوجته لأنها لا تستطيع أن تجاري التطور بالسرعة التي جاراه بها، فثيابها وحديثها وطعامها وسلوكها ينتمي إلى عالم الفرّاش القديم البائس الذي ينتظر التثمين، على حين صار فرّاش الأمس تاجراً وجيهاً مرموقاً، ويريد أن يظهر أثر النعمة الجديدة عليه.

وتقفز الفردية والانتهازية من أعماق النفوس لتصير إطاراً يشكل كافة التصرفات، حتى الصغير سالم الذي صار على أبواب المراهقة ازداد نفوراً من المدرسة، ولم يعد يجد لها داعياً: "الشهادة شحقة[1]، غير علشان الشغل، والشغل شحقه، علشان الفلوس، وما دام الفلوس موجودة بعد.. أأذي نفسي شحقه"!! ويتطلع إلى "لطيفة" ابنة خاله– وهو يعرف أنها متعلقة بأخيه المسافر– ويريد أن يسود الصلح بين أبيه وخاله من أجل ذلك فقط، ومن ثم يكتشف أنهما تصالحا، لكن ليس من أجل الحب، وإنما من أجل المال، وذاب الخال في أموال الأب– ولا نقول في شخصيته – وراح يوافق على كل رغباته حتى ما هو منها ضد الفطرة، فيوافقه بل يغريه بأن يتزوج: "تزوج على كيفك، الله محلل أربع وأنت بتأخذ ثانية بس، لكن .. بالك تقولها أخوك موافق". وهكذا يرفع الأب شعار: "أروح أطق لي واحدة من القاهرة وإلا سوريا وإلا لبنان– بنية زينة– أطرب شيباتي– ورب البيت كريم – الفلوس شحقه". الفلوس لماذا؟ أو : الفلوس شحقه؟ تضعنا أمام عبارة رددها في بداية المسرحية تكشف عن المسافة الشاسعة التي قطعها بين التخيل والتحقق، كانت زوجه وابنته تعزيانه بأن التثمين سيقبل يوماً ويعوضهم خيراً، ولكنه يتساءل مستفزاً حزيناً: "متى.. لما أموت.. لما أخلص أنا أبي أشوف عيالي جدامي بخير، أبي أحس إني أعطيتهم شيء"، فإذا قيل له: اصبر .. الدنيا ما تتغير في يوم، تعجب لأنه يريدها بالفعل أن تتغير في يوم، وهذا كله يبرر لنا مسلكه فيما بعد، فلم يعد يستغرب شيئاً أو يقف من نفسه موقف المراقب، ويكتفي بأن يخدر ضميره بأن المرأة ناقصة عقل ودين، وأنه لم يعص الله.

وهكذا يتغير كل شيء تبعا لإرادة الأب، فيتزوج ويبني لنفسه بيتاً جديداً، ويترك زوجه القديمة وولدها في البيت القديم. وتتم مأساة الأم– ولكي تصير ضحية الجميع –

(١) شحقه: لماذا.

بأن يعود ولدها من الخارج متزوجاً أجنبيه، ومن ثم يرى أنها لن تكون على وفاق مع أمه ولن تتفاهما، فيخفي زوجته في بيت أبيه، ويخفي الخبر عن أمه، ثم - دفعا للارتباك- يعلنها بما فعل، وبذلك تضيع آخر آمالها في استرداد كرامتها المهدرة بفعل زوجها، وتضيع آمالنا نحن أيضا في البحث عن الكرامة والسلامة في رحاب الجيل الجديد المتعلم، ما دام يجلب ثقافته من الخارج، ويجلب معها الزوجة التي لا تستطيع أن تفهم أمه أو تتفاهم معها؛ و (الأم) هي فلانة من الناس، وهي الكويت أيضا!!

والكاتب لا يريد أن يفقد كل الأمل في هذا الجيل الجديد، وإن حصر البقية الباقية من أمله في الأعماق البيضاء لشعبه، وفي طبيعة الارتباط بالأرض. ونزيد هذه النقطة توضيحا، فنرى الأب يمثل الانقلاب الفجائي في خط التطور الاجتماعي، والمفاجأة تبعثر نفسه وتعصف بقيمه، وهي مهتزة من أساسها، أما عبد الله فقد تثقف، ولكنها الثقافة التبريرية النفعية المستسلمة للأمر الواقع، لذلك لا يشعر بغرابة أن يحول بين زوجه وأمه، وأن يترك أمه وحيدة مهجورة، بل لا يجد غرابة في سلوك أبيه الذي يريد أن يبيع البيت القديم . ويضم زوجه وابنه سالما إلى بيته الجديد ليزداد قهراً وضياعاً، ويسلك مسلكاً هروبيا نفعيا ويتمنى الأماني حتى يتساءل لماذا لا تتفاهم أمه مع أبيه ليرتاح، على حين لا يواجه أباه بمثل ذلك، بل يبرر عجزه وسلبيته بقوله لأخيه سالم: "ماكو نتيجة... كل شي معاه... إنه قوي... هذي طبيعة الأشياء... لازم تفهم وتعيش مثل الناس... خذ ما تيسر وخل ما تعسر"، ولكن سالماً الذي لم يتعلم، ويمثل الأعماق الفطرية البيضاء يحمي أمه، ويقف إلى جانبها في محنتها، ويدين السلوك الالتوائي للأب والخال والأخ جميعا.

أما الجانب الآخر الذي يعبر عن ضرورة الارتباط بالأرض فيمثله جاسم زوج الأخت الموظف، فهو يكشف عن وعي وإنسانية لم يطمسها الجهل، ولم يشوهها العلم السطحي بتبريراته الهروبية، فهو يلوم صهره على كثرة استهزائه بزوجته، ويرى أنها لا تستحق ذلك بعد عمر قضته في خدمته، وانجبت له البنين والبنات، ويعترض على

سلوك عبد الله وزواجه خفية، كما يعترض صراحة على إخراج الأسرة القديمة من بيتها القديم وعرضه للبيع. وهكذا لا يقف سالم وحيداً مع أمه، على الرغم من تسليط الضوء عليهما وحدهما في مشهد الختام، فموقفه مدعم بوجود جاسم وأمثاله.. اي حماية البيئة لتقاليدها المتطورة بوعي وإنسانية.

٥- لم تكن "فلوس ونفوس" المحاولة الوحيدة للسريع في مراجعة مسرحياته السابقة. ومحاولة استدراك بعض الجوانب التي لم ترق للنقاد أو لم يكن راضيا عنها، ونحن لا نملك النص الأول لفلوس ونفوس وهو "الأسرة الضائعة" لنرى اتجاه الكاتب أو وجهة تطوره، وأسلوبه في الاستدراك على نفسه. ولكن مسرحية "الدرجة الرابعة" يمكن أن تكون فيها الغناء لذلك، بل هي الأكثر صدقاً على ما نريد؛ لأن السريع لم يكتب حوار "الأسرة الضائعة" وإنما وضع فكرتها وشارك في الحوار، أما في حالة "لمن القرار الأخير" وعلاقتها بمسرحية "الدرجة الرابعة" فالجهد فيهما للسريع وحده.

ولكن لابد من تساؤل : لماذا رجع الكاتب إلى مسرحيته وكتبها من جديد؟ هل يرى أن الفكرة تتحمل أكثر من مسرحية، أو يرى أنه لم يوفها حقها؟ أغلب الظن أن الاحتمال الثاني هو الأقرب للصواب، ولعله تأثر بآراء النقاد- وبخاصة رأي نعمان عاشور- الذي رأى غموض النهاية وعدم إقناع التطور في شخصية وليد، وخلو المسرحية من الحوادث، اكتفاء بالمتعة الذهنية المتمثلة في الحوار. ويمكن أن نقول: إن "الدرجة الرابعة" حاولت أن تستدرك ذلك كله، وأن تتجاوزه، على الرغم من أنها كانت مسرحية ناجحة في صورتها الأولى.

الكاتب لم يحاول إخفاء صلة مسرحيته الجديدة بأصلها القديم، فهنا أيضا نجد وليدا وثريا وساميا أخاها، بأسمائهم كما بسماتهم واتجاهاتهم النفسية، مع تغييرات تزيد أو تقل حسب تعديله للنص، ثم إضافة بعض الشخصيات الثانوية، مع تعديل في النهاية.

غير الكاتب في أسباب رغبة ثريا للاستقلال ببيت خاص، فلم يعد الطموح المجرد، والرغبة في مزاولة الحرية، وإنما أيضا لما تلقى من مضايقات الأم، ولم يعد وليد مجرد حريص على إرضاء الجميع وإنما راغب في أن تظل زوجه ترعى أمه، وأيضا لأنه يرى أن ثريا لن تصبر على عزلتها، وتظل تبحث عن السلوى عند أهلها حينا، وحينا عند أهله، فربما كان من الخير أن تبقى كما هي، أي أن الكاتب يحاول تأكيد الحوافز الاجتماعية لا الاعتماد على الرغبات النفسية المجردة وبذلك يصير أقرب للواقعية، وأبعد عن النفسية الرمزية. ونتجاوز هذا المنطلق إلى مكونات الشخصيات، فوليد ما زال شخصا ذا طبيعة رومانسية، ولكنه هنا يصير أكثر قدرة على تحريك الحوادث. حقا إن تعليلات رومانسية ما تزال كما هي، فيكشف عن طبيعة نفسه منذ الطفولة، إذ يقول عنه سامي: "كان دايما منزوي ومتردد، كل شيء نلعب ونناديه يلعب معنا، يوافق ويرغب، لكن عقب تفكير بسيط يتردد ويهون.. عكس ثريا، ماكو شيء ما تتدخل فيه وتصير في وسطه". وهكذا صار التردد طبعا، والشكوى والنوح استحال إلى لذة أليمة، يقول سامي لوليد: "إنت بروحك إذا ما حصلت شيء يضايقك تدوره بنفسك وتصنعه علشان تندب حظك وتسوي لك وضع مأساوي". لكن هل صحيح أن وليدا يستمتع بشعور الضحية؟.. لا نجد في المسرحية ما يغري بتقبل هذا التفسير الخاص من سامي، فوليد كان ضحية نزق زوجته وعشقها للمظاهر، ولكنه لم يكن يستعذب ذلك ولا راضياً عنه في أعماقه، إذ أنكره داخلياً ثم علانية، وألزم زوجه التراجع، إلى حين. وهو من البداية يقيم قدرات زوجته ويبني عليها معارضته لاستقلالها عن بيت الأسرة: "ثريا صغيرة ولا تعرف تدبر أمور عيالها، تبيها تدبر أسرة؟!" لكن هذه النظرة الواقعية تغلب الطبيعة الرومانسية التي يعبر عنها وليد نفسه بروح الفروسية، عندما يرى زوجه مقهورة يجد في نفسه داعياً لضرورة إنقاذها، وبذلك يبدو متردداً لمن يحكم بالظاهر، ولا يعني هذا تخلصه من نزعته الهروبية، فإنه هنا يردد كلمة خطيرة، يقول: "عالم وسخ.. لو أرد صغير ما هو أحسن؟!".

وتبدأ سلسلة اعتراضات وليد من فترة مبكرة، فهو يرفض ملابس زوجته، كما يرفض نمط الحياة الذي أرادته بإقامة الحفلات والبحث عن علاج للملل الذي لا ينتهي، ثم يتحول الرفض إلى عمل، حين يكرهها على التنازل عن أحلامها النزقة بسيارة خاصة لها، ويضعها أما خيار صعب إذ يعلنها بغير مواربة أنها غريبة عنه، وأنهما لا يتكلمان لغة واحدة: "أنا وياك ما نلتقي أبدا" وينتهي إلى التهديد بالعقوبة بالضرب والفراق، ومن ثم يكون الخضوع من جانبها حين تصطدم نارها بنار أشد.

وثريا في "الدرجة الرابعة" أكثر وضوحا منها في "لمن القرار الأخير"، وأكثر غنى بالمشاعر الإنسانية، فثورتها على البقاء مع الأسرة الكبيرة وراؤها رغبتها في التسلط على زوجها، لكن هذه الرغبة لا تسفر عن نفسها علانية، بل تأخذ شكلاً محوراً مناسباً، وهو رغبتها في إظهار عواطفها تجاه زوجها ورعايته في عزلة تتيح لها ذلك. ولكن التجربة كذبت ثريا، فهي ثائرة على نمط الحياة القديمة، وتؤسس نمطاً جديداً، مستجيبة لطبعها الحاد الذي يبالغ في كل شيء حتى في مرتب زوجها!! وإذا كانت ثريا هناك قد استسلمت وعاد وليد يطيب خاطرها، فالمسرحية هنا تنتهي نهاية مفتوحة، فنجد وليداً يصدمها ويقلم أظفار تمردها، فتظهر الخضوع، ولا ندري ما تضمر، حتى يرن جرس التليفون، وتناديها صديقاتها للمشاركة في حفل، فتعتذر، ولكنها أمام الإغراء لا تلبث أن تعدهن بالحضور، وتؤكد ذلك.

"الدرجة الرابعة" أكثر حرارة بإعطاء ثريا دوراً أكثر أهمية، ويجعلها أكثر إمعاناً في اتجاهها وثباتاً عليه، وكأن القضية صارت في تعارض الطباع، وارتبط ذلك بالمطامح والمطامع، وهنا برزت المعاني والدلالات الاجتماعية، ومظاهر رصد التطور، وانتشر الاهتمام النفسي بالشخصيات، ولم يعد وقفا على شخصية وليد، فقل تركيز الضوء عليه.

٦- "واحد- اثنين - ثلاثة - أربعة - بم" التجربة الأولى المشتركة بين صقر الرشود وعبد العزيز السريع، ومن ثم لن نستطيع إضافتها لأحدهما، ولكننا

- بالتأكيد- سنكتشف أن أحدهما استطاع جذب الآخر أو التأثير عليه ليسايره في أفكاره. وهذا يعني ضمنياً أنهما متمايزان فكرياً، وهذا حق، فالرشود أكثر حدة في المواجهة وميلاً إلى تصوير الشخصيات غير المألوفة وغير الأليفة معا، وهو يسرف في الغوص وراء الدوافع الشريرة، ويسيء الظن بهذه الدوافع إلى حد كبير، فلمسات التفاؤل عنده نادرة وعابرة، وهو لا يعبأ أن يصدم تطلعنا الغريزي لانتصار الخير، فمنذ أعاد للأم بصرها وأعاد إليها ولدها الآبق الفاسد، لم يعد يهتم بأن ينصر الخير أو ينتصر له، وربما اهتم أكثر بأن يصرع الشر، أو يجعله مكشوفاً أمام العيون بتعريته والتشهير به، وفي هذا مصرعه أيضا.

أما السريع فمسرحياته تتميز باتساقها الشكلي، بتوازن الشكل الفني بقيامه على النموذج البشري، والفكرة معاً، بحيث لا تطغى القضية على الشخصية، فهما في حالة من التداخل، فيوسف- (عنده شهادة) ووليد (لمن القرار الأخير - والدرجة الرابعة) يتميزان بأعماقهما الإنسانية ، ولكن المسرحية لا تستحيل بوجودهما إلى مجرد تصوير لشخصية إنسانية، وإنما تظل من مسرحيات الفكرة، والقضية، فالبناء الذهني لا يتخلى عن المسرحية برغم نزوعها إلى التحليل، أو قيامها على التحليل. وقد كان هذا التعانق بين القضية والشخصية بديلا مقبولا لغياب عنصر الحكاية، أو الامتداد في الزمان، كما نوهنا من قبل.

وإذا كان أبطال السريع يصنعون التطور ويخافونه في الوقت نفسه ويتعثرون في تقبله، فإن أبطال الرشود يندفعون إلى الصراخ به وإعلانه، وإدانة كل ما ينتمي إلى الماضي، فالرفض والتمرد هو أخص ما يميز مسرح الرشود، في كافة أعماله.

والمسرحية كما عبرت عن نفسها "فانتازيا"؛ فهي لا تنتمي ببنائها الفني إلى المسرح الاجتماعي النقدي. وهي أدخل في مسرحيات الترفيه ولكنها - برغم ذلك - قصيدة هجائية مستمرة للحياة المعاصرة التي تعيشها الكويت، وإشادة بالماضي الذي

يمثل الأصالة والقوة. وإذا كانت الأسرة التي ماتت من ربع قرن، وردت إلى الحياة في عامنا هذا تعكس جوانب من التخلف في استعمال أدوات الحضارة، وفي العلاقات الاجتماعية في تركيبها الأسري؛ كتحكم الأب في زوجته وأولاده، فإنها أدانت المجتمع المعاصر في انعدام تماسكه، ولهاثه وراء الثروة، وانحلال أخلاقه أو ما يبدو للمجتمع القديم على أنه انحلال مرفوض.. الخ.

وربما رأى الكاتبان أنهما وقفا على الحياد ولم يصدرا حكماً، واكتفيا بتصوير الجوانب السلبية والإيجابية لكل من القديم والجديد، وإن عجز القديم عن معايشة الجديد، وتفضيل هذه الأسرة التي ردت إلى الحياة بعد موت ربع قرن لا يمثل- في رأي الكاتبين- موقفاً مناصراً للقديم، بقدر ما يدل على ضعف درجة التلاقي أو إمكان وجود صلة. ولكن هذا القياس (الكمي) للحوادث لا يكفي، كمالا يكفي الزعم بحياد دلالة الرجعة إلى الموت، فالحرارة التي صيغت بها عبارات الهجوم على المجتمع المعاصر، وسيطرة النزعة الخطابية، واستطراد "أبو مساعد" في التبري من حياته ورفضه لما يزاول بالفعل، كل ذلك يكشف عن نوع من معاندة أفكار الرشود السابقة، ومزيد من التحفظ في تقبل التطور عند السريع. ويكفي أن تظهر الأسرة الحديثة (متلبسة) بالتخلي عن واجبها في رعاية الأباء والأجداد. حقا إن ظهور أربعة من الجيل الماضي فجأة قد أحدث دوياً هائلاً، أو انفجاراً رمز له اسم المسرحية بالصوت (بم) فأربك هذه الأسرة الصغيرة الآمنة التي تزاول حياتها في هدوء، ولكن محاولة التجاوب مع الماضي أو الإفادة منه لم تكن مطروحة عند هذا الجيل الجديد. ولا ندري هل يرصد الكاتبان واقعاً، أو يعبران عن حلم يختفي تحت مسايرة البيئة التي تميل الآن- بعد أن استوعبت رد الفعل- إلى إبراز الماضي وإحلاله في صورة لائقة من التأسي به وإشهار جوانبه المضيئة ومحاولة إعادته إلى الحياة في صورة عصرية مقبولة. وبصرف النظر عن محاولة المسرحية اصطياد بداية غريبة قصد بها التشويق والإثارة، نجد الشكل الفني خاليا من الإحكام والمنطقية، فالمسرحية من (لوحات) يتبع بعضها بعضا دون

حتمية، لا يجمعها إلا الهدف الواحد؛ وهو إيجاد التقابل وإبراز المفارقة بين الماضي والحاضر، أو هي تعرض الحاضر على الماضي ليقول رأيه فيه، كما كان "الباشا" يفعل في "حديث عيسى بن هشام"، وهذا الهدف ليس عذراً للتخلي عن التصميم وتماسك الشكل الفني. وإذا كانت المسرحية تتورط في أحكام شمولية أخذت طابعاً خطابياً أحيانًا، فإنها ألغت أهم خصائص مسرح السريع، ونحت إلى أسلوب الرشود، الذي لم يكن يوما متهيباً من لقاء الجديد أو الدعوة إليه.

✡✡✡✡

٧- وآخر ما كتب عبد العزيز السريع منفرداً، مسرحية "ضاع الديك" التي اعتبرت - جماهيريا - أحسن مسرحياته، وقد تخلى فيها المؤلف عن أهم سمات فنه المسرحي عبر تجاربه السابقة، وهو تقديم النماذج الفنية مع الاهتمام بالقضية الاجتماعية، وكان البديل هو الحدث المسرحي والحكاية المشوقة، التي تجذب انتباه المشـاهدين من أول لحظة، فهي الاستمرار للبداية الغريبة (المفترضة) في ١، ٢ ... بم حيث عاد الأموات إلى الحياة، لنشاهد ونوازن بين الكويت قبل النفط والكويت بعده. ولئن كانت البداية هنا أكثر تقبلاً لأنها أقل افتعالاً، فإن القضية التي طرحتها المسرحية أشد خطراً. وهي - من وجه- تذكر بحكم سليمان الحكيم بين امرأتين تتنازعان طفلاً، كما تذكر بدائرة الطباشير لبريخت، ولكنها تختلف كثيرا عنهما، وان اتفقت أو تلاقت معهما في النتيجة. وتبدأ المسرحية حين نجد (يوسف) على وشك الوصول إلى الكويت بالطائرة، ويوسف هذا ابن لبحار كويتي أنجبه من هندية تزوجها في الهند خفية عن زوجه، ثم طلقها فرحلت إلى إنجلترا وانقطع أثرها مع ولدها، وبعد ثلاثين عاما جاء ابنها يبحث عن أبيه وينضم إلى أسرته. ولاشك في أن الكاتب قد حاول أن يتجاوز الإغراب إلى الدراسة النفسية والاجتماعية، فهذا الفتى الذي يجري الدم الكويتي في عروقه لن

يكون كويتيا بذلك، إن التنشئة والمعايشة الطويلة تعفي على آثار الوراثة، وهكذا يتحقق ما كان متوقعاً، وهو حدوث سلسلة من المفارقات والأخطاء التي يقع فيها يوسف ولا يعدها أخطاء، فالضمير صناعة اجتماعية وليس تكويناً فطرياً، وضميره صناعة إنجليزية وليس تكويناً عربياً وإسلامياً، ولكن أخطاءه تقع على الآخرين أيضاً، فتفسد عليهم سعادتهم القديمة، ويترك في نفوسهم جرحاً لا يندمل بسهولة، وقبل أن تكتشف الأسرة الكويتية أن يوسف ينتمي إلى غير عالمها أو تقرر ذلك بصورة نهائية، نجد الفتى نفسه يصل إلى هذا القرار، ويعالجه بطريقته الخاصة، وهي عدم المزيد من التورط، والالتزام بكلمته وحدها، فيترك ابنة عمه التي أسلمت نفسها له، يتركها ويسافر.. أو يهرب، لأنه لا يريد أن يتزوجها، فهو لم يعدها بالزواج، ولم تسلمه هي نفسها على هذا الشرط، ومن ثم يمضي إلى موطنه القديم مرة أخرى، ويترك الأسرتين تواجهان ما تواجهان.

ربما أراد الكاتب- مع غرابة الحادثة في ذاتها- أن يشير إلى النتائج السلبية التي ستترتب على انتشار الزواج من الأجنبيات، وكيف يظل الولاء مشتتا، والانتماء مضطربا، والقدرة على الالتحام بجسم المجتمع وقيمه محدودة، وربما أراد على مستوى مخفف – أن يعرض أمامنا مبدأ إنسانيا صوره "بريخت" من قبل في "دائرة الطباشير"، ليؤكد لنا أنه ليست الأم هي التي تلد، وإنما الأم هي التي تربي، فالمعايشة والاستمرارية والرعاية هي التي تخلق الرابط الروحي وليس مجرد عملية الولادة البيولوجية التي ينتهي أثرها وتأثيرها بعد حين.. وفي "ضاع الديك" نجد الكويت هي التي ولدت يوسف، ولكن لندن هي التي ربته، وقد حاول الفتى أن يجعل الولادة، والتربية على وفاق، فلم يستطع مع رغبته في ذلك.

وقد استرد السريع في هذه المسرحية خاصية أصيلة في فنه المسرحي، ونعني بها عدم التحيز ضد شخصية من شخصياته لإرضاء نزعة معينة، فربما توقعنا أن

ينحاز الكاتب لبيئته- وله الحق في ذلك إنسانيا - ويقيس كافة أعمال يوسف إلى مواضعات تلك البيئة، وبذلك يبدو الفتى على خطأ دائماً، ولكن الكاتب راقب الميزان بدقة فلم يتورط في خطأ يؤثر على الشكل الفني للمسرحية، إذ يفقدها القدرة على إعلاء الصراع كعنصر أساسي، ويفقدنا- كمشاهدين - التعاطف مع الفتى الجاني والضحية معاً، فالحق أننا أحببنا يوسف إذ بدا أكثر اعتزازاً بأسرته ورغبة في إرضائها، وصبراً على الجفاء وعدم الفهم، وأظهر حسن النية عند الخطأ.. وهنا تبرز البيئة في صورة طبيعية، فهي لا تخلو من عجلة وتعنت وضيق صدر، ولا تخلو من الاستعداد للخطأ، بل المبادرة إليه؛ فالأب يضيق بابنه لمجرد أنه لا يستطيع أن يفهم حديثه، ويضيق بحواره لأنه تعود أن يأمر فيطاع، ويحكم بعبث تعويد ابنه على معيشة الكويت من أول فشل، بل يدعو هذا الابن صراحة إلى مغادرة البيت والإقامة في الأحمدي حيث يعمل، فكما نرى أن الأب هو الذي رفضه أولاً، وهو تعبير عن رفض البيئة نفسها لهذا الجسم الغريب أو الذي يبدو لها غريبا، على أنه لم يمنحه فرصة ثانية، ولم يكن يوسف متعدياً، إنه يرى بعدالة ضرورة إعطاء كل إنسان حقه، فليس من الصواب أن يحب سالم ابنة عمه سارة ويتزوجها هو، أما زلته مع سارة فهي عنده ليست بزلة، وسارة هي التي سعت إليه، ولم تقل له إنها مخطوبة ليوسف أو ستتزوجه، فنزقها هو سبب الكارثة وليس طباع يوسف في الحقيقة، الكاتب هنا لم يرد أن يلقي كافة المصائب على كاهل يوسف وحده؛ فالبيئة المغلقة والمرونة المفقودة، يمكن أن تؤديا إلى الكارثة، بل كانتا بداية الطريق إلى الكارثة. فيوسف شخصية إنسانية لا تنقصها الأعماق البيضاء والنية الطيبة، ولكن هل استطاعت النوايا أن تفتح له باب الفهم ويتلقاه مهاده الحقيقي بيد حانية؟

المسرحية- إذاً- برغم حكمنا عليها بأنها لا تنتمي إلى عالم مسرحيات السريع كما ألفناه، ليست مقطوعة الصلة بتياره الفكري الخاص، ففيها الكثير من الأحكام الحضارية واللمسات النفسية الموفقة، ولكن بساطة الشكل الفني هي التي تجعلنا

نشعر بأنها تقود الكاتب مع المسرحية السابقة إلى إيثار السهولة بحثا عن الإغراب وما يغري به من النجاح الجماهيري، ولكنه بذلك يكون قد دخل منطقة أخرى تسمى مسرح الترفيه، وغادر المسرح الاجتماعي التحليلي، وهذا مالا نتمناه له. لقد كانت له اجتهادات في الشكل الفني طيبة، واستعمل حيلاً كثيرة، كمخاطبة الجمهور من وراء قناع، والاكتفاء بالتمثيل الصامت في بعض المواقف، والاعتماد على الحلم لإحياء صفحة من الماضي تكشف عن دخائل النفس وجذور التكوين. ولكن هذه الاجتهادات ظلت تعرض من خلال هيكل قوي بذاته، قائم على أساس فكري، ولم يكن قويا بذكاء المدخل أو غرابة الشخصية.

٨- وقد استأنف الرشود والسريع الكتابة معا، بعد تجربتهما المشتركة "١ ، ٢ ... بم" فكتبا مسرحيتين: شياطين ليلة الجمعة، وبحمدون المحطة.

حققت المسرحية الأولى بعض التجديدات في العرض، فأخذت- للمرة الأولى في مسرح الخليج- بأسلوب الستارة المفتوحة، وإلغاء الحائط الرابع بمخاطبة الجماهير والاختلاط بهم أثناء العرض، كما احتفت بالفلكلور ممثلا في الألعاب الشعبية والأغاني والرقصات الجماعية والاستعراض، ولكنها عكست ما سبق أن وقعت فيه المحاولة الأولى المشتركة، وهي تقسيم المسرحية إلى "لوحات" - أي فصول قصيرة متتابعة، ويبدو أن كلا من الكاتبين يرسم لوحته منفرداً، ومن هنا تختفي وحدة الموضوع، بل انعدمت "الحكاية" تماما، وصار الرابط الوحيد بين هذه اللوحات هو طابعها الانتقادي، حيث جابت قطاعات مختلفة من المجتمع، كالتجار والعاملين بالصحافة والنواب والموظفين.. وغيرهم، هادفة إلى كشف أوجه الانحراف والمظهرية والنفاق الذي يسود هذه القطاعات. لكن "شياطين ليلة الجمعة" ليست مسرحية معتمة، لقد حملت كلمة الأمل أيضا، وهذه الكلمة، في التضامن الاجتماعي والعمل والارتباط بالأهداف القومية للأمة العربية.

أما المسرحية الثانية "بحمدون المحطة" فمن الواضح أنها - أو أكثر أحداثها تجري في لبنان. والمسرحية استمرار في تتبع الجوانب السلبية في السلوك

الاجتماعي، وقد قدمت هذه المسرحية عدداً من الأنماط السلوكية الطريفة، ووجهت نقداً لاذعاً لأسلوب الهجرة الجماعية الذي يتبعه عامة الكويتيين إذا ما أقبل الصيف، بل لعلها غمزت أيضا أنهم في مصايفهم يعيشون في جماعات مغلقة لا تندمج في المجتمعات الأخرى ، لكنها بقيت مهتمة بقضية أساسية أخذت حجماً واضحاً بين عديد من الأمور التي تناثرت هنا وهناك في ثنايا المسرحية وأصابتها بشيء من التفسخ، وهي قضية زواج الكويتية والكويتي من غير مواطنيهم. وهي قضية مطروحة بحرارة عبر بضع سنوات، وأدت إلى نتائج لم يعد من الممكن تجاهلها، ففي الوقت الذي يعود فيه كثير من الشباب الكويتي من الخارج وفي صحبته زوجة عربية أو أجنبية، فإن البيئة الاجتماعية- في كثير من مستوياتها- تستنكر أن تتزوج الفتاة الكويتية من غير الكويتي وإن كان عربياً، وسرعان ما تنسب ذلك إلى الطمع المادي، وتحكم على هذا الزواج سلفاً بالفشل بدعوى اختلاف العادات؟!

وقد حاولت المسرحية أن تعالج هذه القضية، ولكن مسلكها كان يتسم بشيء من عدم الوضوح أو عدم الثقة، فإنها حين اختارت للفتى الكويتي زوجة أجنبية، جعلتها غريبة على جانب من التبذل، ومسخت الفتى الذي ذهب للدراسة حتى تحول إلى واحد من جماعة "الهيبز" يهيم على وجهه تتبعه زوجته! وهكذا أبرزت الزواج من المرأة الغربية في صورة منفرة. وكان الأمر على العكس بالنسبة للوجه الآخر من القضية، فقد اختارت الفتاة الكويتية فتى عربيا- لبنانيا على وجه التحديد- تحابا حين كانت معه في جامعة بيروت، وذهب خاطباً من والدها، ولكنه نهره وسخر منه، فلم يجد الحبيبان بداً من الزواج سراً ووضع أسرتيهما أمام الأمر الواقع. لم يحتج المؤلفان لشرعية هذا الزواج بصدق العاطفة في ظل التكافؤ الانساني أو القومي، وإنما دافعا عن غير الكويتي بأنه رجل وله أسرة يعتزي إليها مثل أي كويتي! وفي ظل هذا التردد في الدفاع عن حرية السلوك الاجتماعي وحقوق الأجيال الجديدة تنتهي المسرحية بعودة الأسر الكويتية من المصيف اللبناني إلى وطنها تغني له، وتندد بحساده، وكأنها عائدة من تجربة قاسية!.

إن هذا المنعطف الفكري قـد بدأ في "١ ، ٢ ،... بم" تلك التي تغنت بالماضي، وكيف كان أبناء الفريج- أو الحي - يداً واحدة، لا يسمحون لغريب أن يجتاز الطريق. لقد كانت "ضاع الديك" نوعا من الصحوة إذ ظهرت البيئة بكل قدرتها على الإحباط، ومجافاتها للوافد الذي هو من دمائها أصلا وإن اختلف منهجا، ولكن بحمدون المحطة، وعلى الرغم من أنها سمحت - لأول مرة في مسرحية كويتية - أن تتزوج الفتاة الكويتية من غير مواطنيها- فإنها لم تقم هذا الزواج على أساس إنساني وقومي، بل على أساس استعطافي ذي طبيعة استثنائية.

ومهما يكن من أمر، فإن شجاعة المواجهة لم تتخل عن أي عمل من هذه الأعمال.

أما الشكل الفني في هذه الأعمال الأخيرة، فإنه تأرجح بين الاعتماد على "الحكاية" أو إعطائها أهمية مناسبة كما في ضاع الديك، وبحمدون المحطة، وبين اللوحات أو الشرائح التي تؤدي كل منها معنى قائماً بذاته، وإن أخذ مكانا داخل الإطار العام للمسرحية، وينبغي أن ننوه هنا بالإخراج الذي تولاه في جميع هذه المسرحيات صقر الرشود، فقد لعب دوراً واضحاً في تقديم هذه الأعمال، ولكن إصراره على إلغاء الوهم المسرحي ، أو إسقاط الحائط الرابع، والجلوس أمام ستار مفتوح منذ البداية لا يكون موفقاً في كل الحالات. ففي مسرحية "شياطين ليلة الجمعة"- وهي أول عمل قدم بهذا الأسلوب، كانت الحركة موفقة جدا لمناسبتها للتركيب الفني لمسرحية قائمة على لوحات، ومعتمدة على الأسلوب الشعبي في "السمرة" بالنسبة لتقديم الأحداث، أما في حالة وجود حكاية مكتملة قائمة بذاتها مثل بحمدون المحطة، أو حفلة على الخازوق فإن الستار المفتوح يفقد وظيفته الأساسية لأن الحدث المسرحي تطور بذاته غير ملق بالاً إلى الشاطئ الآخر الذي يمثله الجمهور...

ومهما يكن من أمر.. فإن هذه المسرحيات ظلت في مقدمة ما يشاهد على خشبة المسرح في الكويت.

****

الفصل السابع
ثوابت الرؤيــة فـــي «الثمن»

هذا الفصل عن مساحة بينية مشتركة من نوع آخر، لأن طرفي التشارك- هذه المرة - ليسا الرشود والسريع، اللذين تآلفا في الكتابة الأخيرة، وإنما المسرحي الأمريكي العالمي آرثر ميللر والكاتب المسرحي الكويتي العربي عبد العزيز السريع، وعلاقة المشاركة تأخذ صيغة "إعادة التشكيل"، المقيد بالاحتفاظ بالهيكل أو المخطط المسرحي، وبالفكرة الأساسية (أو المقدمة المنطقية) في المسرحية. أما الاختلاف المأذون به فمجاله التفاصيل والجزيئات التي تجرد العمل المسرحي من طابعه البيئي المحدد، لتضفي عليه طابعاً بيئياً آخر يلائم المشاهد المختلف. وقد أشرنا من قبل إلى أن مسرح الخليج العربي هو الذي شق طريق المسرح الكويتي في جملته إلى عرض النصوص المسرحية العالمية بعد إسباغ الطابع المحلي عليها. ونلاحظ على جهد مسرح الخليج في هذا الاتجاه أن صقر الرشود هو الذي بدأ المحاولة، وكررها عدة مرات قبل أن يسعى غيره إلى هذا العمل الذي يبدو يسير الكلفة، لا يحتاج إلى موهبة خلاقة، ولكنه - عند الممارسة الفعلية - يحتاج إلى قدرة وبصيرة نافذة تحسن اختيار النص الممكن/ المناسب قضية، وزماناً، وفناً، للتعريب أو التكويت، ثم بعد هذا الانتقاء العام، تحسن تجريد هذا النص من طابعه الذي يجعله معبراً عن بيئة فكرية روحية سلوكية غريبة على المشاهد، وإحلال طابعنا الخاص المميز في هذه الجوانب ذاتها، مركباً على الهيكل أو المخطط المسرحي نفسه الذي لا يجوز المساس به إلا في أقل القليل الذي لا يؤثر على جوهر فكرته، وأساس جماليته. وهكذا كان صقر الرشود صاحب بداية تحويل النص العالمي إلى المستوى المحلي منذ عام ١٩٦٨ عندما اختار "بيت الدمية"، وحولها إلى اللغة المحكية تحت عنوان "المرة لعبة البيت".

فبعد عشرين عاماً كاملة من "بيت الدمية" يتجه عبد العزيز السريع (عام ١٩٨٨) إلى آرثر ميللر، ويختار من بين أعماله مسرحية "الثمن" يضع على غلافها عبارة تحدد دوره أو نوع تدخله: "أعدها للهجة الكويتية بتصرف محدود". إن القضية الأساسية في مسرح ميللر هي الصراع الإنساني المعاصر، الذي يطعن القيم، ويجتاح الأحلام، ولا يبقي على شيء من طموح الفرد إلى المثالية، أو حرص الجماعة على الحياة في سلام، هذا من الوجهة الفكرية، أما من ناحية المعالجة الفنية فإن عبقرية ميللر تتجلى في كشفه عن أقنعة الناس طبقة بعد طبقة، حتى تتداخل ألوان الوجوه، وتختلط أشلاء العواطف، فمسرحياته ليست صراعا بين الخير والشر، أو الصلاح والفساد، إنها صراع بين أمشاج مختلطات من كل العواطف البشرية، التي يصور بها وجدان الفرد المعاصر، وإن كان من فرق بين شخص وآخر، فإنه اختلاف في النسب، وحجم المعرفة، وقوة المواجهة، وليس فرقاً في الإيمان الداخلي، لأن الجميع - في النهاية - قد صبت قوالبهم في هذا المجتمع (الأمريكي) الذي لا يرحم.

إن السؤالين المهمين هنا يتلخصان في: دلالة اختيار عبد العزيز السريع لمسرحية "الثمن" ومدى إمكان تحويل النص المرتبط ببيئته وزمانه إلى نص عربي، خليجي، كويتي، قادر على الوصول إلى جدران مشاهدة المتوقع عندنا.

وفيما يتعلق بالقضية الأولى فإن الدافع الشخصي لا يمكن إغفاله، إنه نقطة البدء، وسأذكر توقعاً - لم يصح - يدل على درجة القرابة بين ميللر، وفن السريع.

لقد بدأت قراءتي بالنص المعد - ربما اعتماداً على أنني سبق أن قرأت مسرحية ميللر مترجمة إلى العربية (عام ١٩٧٧ - صدرت عن وزارة الإعلام بالكويت) فلما طالعت في صفحتها الأولى التعريف بالشخصيات. وجدت أن منصور الفراج الشرطي (فيكتور فرانز) متزوج من ابنة عمه وسمية الفراج (ايستر فرانز) فقلت في نفسي: هذه إضافة "سريعية" فزواج ابنة العم "لازمة" لم تفارق مسرحيات كاتبنا الكويتي، إنها تجربته الشخصية المباشرة، وهي أيضاً - تصدر عن رؤية اجتماعية محافظة - أو غير متوثبة لكسر الأنماط، غير أني حين عدت إلى النص الأصلي، وجدت الزوجين ابني عم

أيضاً!! لا أجد ضرورة للزعم بأن هذه الصلة مثلت أهمية خاصة لدى السريع، فالقرابة الفنية أهم وميللر يتجنب القضايا المثيرة، الضخمة، ذات الضجيج، إنه يتسلل بهدوء إلى عمق النفس الإنسانية، وخداع العواطف، وأبخرة الأفكار والأوهام المتوارثة حين تحجب الرؤية الصحيحة. لقد فعل عبد العزيز السريع هذا في مسرحيات عديدة، ربما قبل أن يقرأ ميللر (حين ألف "الجوع" مثلاً)(١)، مع هذا لابد أن نتأمل الفرق بين "هموم" المجتمع الخليجي عام أن عرضت "بيت الدمية" في صورتها المستعربة، وكيف كانت قضية المرأة، حقوقها ومنزلتها في السلم الاجتماعي موضع اهتمام وكلام كثير متناقض، واهتمامات هذا المجتمع نفسه بعد ربع قرن تقريباً، ولم تعد للمرأة مشكلة "بل أصبحت هي المشكلة" وقد استقرت علاقاته على السطح، ولكن عوامل التغيير، وآثار الطفرة، وقلق المثل الأعلى نتيجة لما يتعرض له من العاملين السابقين صارت هي التحدي المثير أمام الكاتب المسرحي، ولكي يستطيع اقتحام هذه المساحة الغامضة العميقة الساكنة، فإنه لابد أن يكون كاتباً شديد الحساسية في رصد المشاعر، يملك دقة التعبير عن أدق الخوالج النفسية، قادراً على نقد الحياة الخليجية، لا يرضى بالمداورة وأنصاف الحلول، التي تنتهي بالغناء لكل الأشياء، وهنا سيكون السؤال: إلى أي مدى يناسبنا اختيار هذا النص؟ وهل استطاع الكاتب الكويتي أن يقدم إلينا نصاً تتجاوز "كويتيته" حدود اللهجة، والملامح الظاهرة للشخصيات؟ بعبارة أخرى: هل استطاعت الصيغة المستعربة أن تضعنا أمام صراع اجتماعي ينتمي إلينا، أم أنها ظلت "خناقة خواجات" يتضاربون على أرضنا ويصطنعون لهجتنا؟ هذا قياس دقيق لابد من تحديد جوابه، غير إننا لا نغفل "التحدي الفني"- إن جاز التعبير- الذي تمثله مسرحية ميللر، وقد أشرنا من قبل إلى غياب الأحداث المثيرة، ودقة اللغة في التسلل إلى مكامن الشعور وجذور الأفكار في العقل، بحيث تنكشف طبقات المعنى، وأقنعة السلوكيات، طبقة بعد طبقة، وقناعاً بعد الآخر، حتى يتعرى الجميع، ويتعزى الجميع بأنه أدى واجبه. أما هذا التحدي الفني - الأخير - فيتجلى في أن المسرحية (وهي من

---

(١) انظر نقدنا لمسرح السريع تحت عنوان "من النموذج إلى القضية" الفصل السادس من هذا الكتاب، وانظر أيضاً ما كتبه الدكتور علي الراعي عن مسرحية "الجوع" في : "المسرح في الوطن العربي" ص ٤١١-٤١٤.

فصلين يغطيان مساحة أمسية مسرحية مكتملة) تقوم على أربع شخصيات فقط، وهي- باستثناء السمسار اليهودي (سولومون) في الأصل، والبدوي (بن عجاج) في النص المعد- خالية من عناصر التشويق المألوفة، إنها أقرب ما تكون إلى طبيعة شخصيات القصص القصيرة، كما وضع (توصيفها) رواد هذا الفن (موباسان وتشيكوف) إذ تقوم على شخصيات عادية تعمل في ظروف عادية. إن التقاء أخوين بعد قطيعة طويلة جداً، هو أمر مثير بالطبع، يستفز حاسة التوقع، مع هذا كان اللقاء عاديا تماما (في الأصل) ومهذباً بأكثر مما نطيق (في الإعداد) ولم يتم "التسخين" إلا في الموقف الأخير، في الأصل والإعداد على السواء. أما كيف احتفظ ميللر باهتمام مشاهده، فإن هذا يعود إلى ثقافة المشاهد نفسه، وهذا الشرط يتخلى عن ظروف المحاولة المستعربة، ولهذا لا أرجح أن النص المكوت نال استحساناً عاماً، لقد شاهدته على المسرح، وأخذ حقه من إعجاب أهل الاختصاص، ولكن المشاهد العام (لست أجد الوصف الدقيق المناسب، هل أقول: "هو المشكلة" أو "هو المقياس الحاسم؟"، وهنا لابد أن أعترف أن فكرتنا عن موقع مسرحية ميللر في مجتمعها غير محددة أيضاً، فهل شاهدها وأعجب بها "الشارع الأمريكي" أم أنها ظلت "مسرحية مثقفين"، هناك، من ذلك النوع الذي أعجب به، وسخر منه ولتر كير، في كتابه العذب المفيد "عيوب التأليف المسرحي"[1]، وبقيت حالة "ورقية" حتى التفت إليها مثقفونا - لمضمونها النقدي بالنسبة للحضارة الأمريكية - فقاموا بنقلها إلى العربية، لهذا السبب؟.

لقد حافظ عبد العزيز السريع على جوهر القضية، وعلى مكونات الشخصية الأساسية، وهي في تصوري:

١- هناك ثمن يدفعه الناس، وقد دفعه الأخوان كل بطريقة تناسب سلوكه وطموحه.

٢- حان الوقت لكي يعرف كل من الأخوين الآخر، بمواجهة الماضي بدقة.

---

(١) "عيوب التأليف المسرحي"، ألفه الناقد الأمريكي ولتر كير، وترجمه عبد الحليم البشلاوي- (مكتبة الفنون الدرامية) مكتبة مصر بالفجالة، القاهرة ١٩٦٠، وفيه يحمل المؤلف على المسرحيات التي تنطلق من أفكار مسبقة، وتسقط من حسابها المتفرج العادي، يقول: "فخير سبيل لقتل المسرحية هو إكراهها على إثبات شيء ما، لأنها ستظل عندئذ مكرهة دائماً، ويضم مسرحية الرسالة، ومسرحية المشكلة، ومسرحية الدعاية في هذه الصيغة المرفوضة: ص٨١ - ٨٧

وهنا لابد أن نقر للصيغة المستعربة بأنها استطاعت أن تجد من تطور الحياة الاجتماعية في بلدان الخليج، ومن طبائع الشخصية العربية مرتكزاً لكل حدث أو فكرة أو سلوك مقابل لما في الأصل، يمكن أن يقنع المشاهد الخليجي. هذا بالنسبة للجزيئات، والتفاصيل، أما القضية - في مجملها- فإنها أقل إقناعاً، بل لا نعتقد أن المشاهد الخليجي يشعر بأنها نابعة منه، أو تمثل أمراً ضروريا يقلقه، حتى ذلك القلق اللاشعوري الذي لا يعرف مصدره.

لقد أحسن كاتبنا استخدام "الظروف الخاصة" التي يمر بها المجتمع الخليجي، هناك الكساد الأمريكي (العالمي) إبان انهيار بورصة نيويورك، وما ترتب عليه من ملايين المتبطلين. وكان في الخليج كساد مرحلي أيضاً (ربما باكتشاف اللؤلؤ الصناعي، وربما في أعقاب انتهاء الحرب العالمية الثانية وتوقف الحاجة إلى تجارة المهربات عبر البحار) لكن الكاتب لا يفوته أن "الطفرة الحضارية" تمثل الكساد الأكبر، بالنسبة للجيل الماضي، الذي ينتمي إليه الأب. هنا يضع السريع صورة شاعرية، لأنها من مخزون ذاكرته، ولأنها تتصل بوجدانه الخاص، المؤمن بكبرياء الماضي ونقائه[1]:

منصور: "... طلعت أتمشى، لقيت مجموعة من ربعه متجمعين في عاير، بعضهم كان على سكبته القديمة، البشت والمسباح والنعول النجدية التي تلمع، لكن الجيب خالي (ينظر إلى الكرسي) وحسيت في أبوي وجيله، بعضهم ما قدر يمشي مثل الناس بين يوم وليلة جك بك، لقى نفسه كل شيء متغير عليه، تدرون أو ما تدرون، كانت عندهم عزة نفس ما يعرفها إلا اللي عاشرهم، تلقاه الجوع ذابحه وتعزمه يقول لك الحمد لله تعشيت..".

---

(١) وهو التصور التقليدي السائد عند الكثرة من كتاب المسرح في الخليج، وهذا التصور يأخذ شكل الحلم الرومانسي، والتمسك بالجذور، والرغبة في مقاومة "التغريب" الذي تجتازه الحياة الاجتماعية الخليجية في عصر النفط، وهناك كتاب آخرون - قلة - ذات وعي خاص، وفكر مبدئي خاص، ترى أن الماضي لم يكن على هذا القدر من الاتساق المزعوم، وأنه عرف رأس المال المتحكم، وعرف الديون المتوارثة، وإهدار الكرامات الإنسانية..الخ..

هذا الاقتباس يقع قريباً من نهاية المسرحية، غير أنه يكشف عن جهد "التأصيل" في حدود نص صعب مثل مسرحية "الثمن": الصورة اللغوية الخاصة جداً، المغرقة في خليجيتها "بعضهم كان على سكبته القديمة، الدلالة النفسية هنا من رؤية الكاتب، إن هذا البعض "ثابت" أو "صامد"، وهي تختلف كثيراً عن "جامد" أو "غير قادر على التكيف مع الأوضاع الجديدة". ثم هذه الصورة "الشاعرية" لتناقض الظاهر والباطن، إنها معاكسة تماماً لموقف فيكتور (الأصل) الذي وقفت مداركه عند مشكلة أبيه خاصة، فكان يتكلم عن العجوز الجالس على الكرسي يتطلع إلى الفضاء، ولم تمتد نظرته إلى مشكلة جيل يعاني الانهيار، وفي مقابله كان أخوه وولتر يتحدث عن ذلك الجيل، ويرفض أن ينظر إلى أبيه كحالة خاصة (على الأقل بالنسبة إليه) بل يقول ساخراً من إحساس أخيه الشرطي بانفرادية قضية الأب، وواجبهما نحوه:

"وولتر: من كان هو؟ ملك معزول؟! ماذا كان يعمل مائة وخمسون مليون شخص آخر في عام ١٩٣٦؟ كان سيعيش".

لعلنا نتأمل هذا "التصرف" من كاتبنا العربي، فيما أسند إلى منصور، وخالد (الشرطي ووكيل الوزارة) في مقابل الأصل فيكتور، وولتر (الشرطي والطبيب).

ان الأخ المتمرد "وولتر" يساند تمرده على الالتزام بحق الأب والأسرة بتصور عام عن المجتمع، فالكل يعاني البطالة، ويتكبد مشاق الحياة الكاسدة وليس الأب حالة مفردة (هنا يلغي خصوصية العلاقة، بل يتهكم بأبيه: من كان هو؟ ملك معزول؟) في مقابل فيكتور الذي ضحى من أجل أبيه (وحده) ولم يشعر بأن له واجباً تجاه القضية العامة. إن هذا قد يعني أن تداخلاً حدث بين مفاهيم الفضائل، والرذائل (إن صح القول) في سلوك الأخوين وفكرهما، في حين قام عبد العزيز السريع "بإعادة توزيع" بحيث جمع منصور بين الفضيلتين: الإحساس بمحنة جيل الآباء كله، والالتزام بإعانة الأب حتى النهاية. وكما يدل هذا على تسطيح قدر من المشاعر العميقة والأفكار

المتضاربة التي يعج بها اللاشعور (وتظهر عند فلتات الغضب والثورة) في شخصيات ميللر، فإنه يدل على أن حاسة العدالة، والطبيعة الانفعالية، لدينا نحن العرب، قد فرضت نفسها في هذا الموقف، كما فرضته في مواقف أخرى. فلكي يتبين الخيط الأبيض من الخيط الأسود، لابد أن تكون الفضائل واضحة، والرذائل محددة، لتكون الشخصية مستحقة للبراءة، أو العقوبة بحكم حاسم لا لبس في حيثياته. سنجد هذا ماثلاً في حوارات، ومواقف أخرى:

مثلاً في تكوين أسرة الأخ الذي يمكن أن نطلق عليه صفة "الجاحد"، لأنه استقل عن الأسرة ولم يساعد والده إلا بالنزر القليل، إنه – عند ميللر انهمك في صراع المادة وجلب المكاسب من أشد الأوجه مساساً بأزمات الإنسان المعاصر (العزلة والمرض النفسي) حتى إذا صار غنيا أنهك وسقط فريسة المرض العصبي بدوره، وفي هذا من العقوبة ما يكفي (عندهم) وإذا كانت زوجته قد فارقته فإن هذا مترتب – كاحتمال منطقي – على انهماكه في العمل وجريه وراء المادة. فيما عدا هذا فان له أولاداً نعرف منهم – على التحديد – جين، أفضلهم، مهندسة ديكور نشرت عنها مجلة التايمز مقالاً كبيراً، والباقون فيهم رقة ليست في والدهم، إذ نعرف أنهم يدرسون الجيتار، ويعترف وولتر أنه لا يراهم إلا نادراً. أما نظيره، خالد الخليجي، فإنه يشاركه في هذه الصفات، غير أنه لم ينجب ولداً مثل "راشد ابن أخيه منصور، وهنا لا يتردد منصور في المفاخرة بالولد (الذكر) فيقول لأخيه عقب إيصاله إلى حالة من اليأس من مصالحته: "اللي سويته أنا ما يسويه إلا الرجال، وأنا أبورويشد، وماكو ندامة"!!.

ليس مستغرباً – على أية حال – أن ترتفع درجة الانفعال والحدة في الصيغة العربية لمسرحية أصلها أوروبي أو أمريكي، فكما أن التكوين الثقافي مختلف، فان "الوراثة" وانعكاسات الطبيعة مختلفتان أيضا. ويبدأ سلم التغيير بوولتر (الطبيب الناجح) الذي حمل اسم خالد، وأصبح ("الحين وكيل وزارة، وعضو منتدب بكم شركة،

وله مصالح في كل مكان"). هكذا تختلف مظاهر الأهمية ومقاييس النجاح الاجتماعي. وحتى السمسار سولومون (اليهودي) لا يغير جلده عند ميللر، إنه نمطي تماماً، ينظر بريبة إلى السيف، وحين تصيبه أزمة صحية عارضة يقول: "ماء لا أريد، قليل من الدم يمكن أن يفيد"[1]، ويسأل عن صك الملكية ليتثبت من شرعية الصفقة، وبعدها بقليل لا يجد حرجاً في أن يعرض على البائع إعانته على اختلاس حق غيره، ويكشف عن ماضيه المبعثر بين نشأته الروسية، وخدمته في الأسطول البريطاني وحتى تسريحه منه، ثم هجرته إلى أمريكا، وكأن هذا من مفاخره: "كنت بهلواناً، كل عائلتي من البهلوانات.. اليهود كانوا بهلوانات منذ بداية العالم". أما نظيره بن عجاج (البدوي)، فإنه طوف بين الحجاز ونجد والهند وأفريقيا، ولا يلبث أن يفاخر بحفيده، الذي ليس على يقين من وظيفته، لكنه موظف في الحكومة، ولا بأس بأن يقول إنه وكيل أو مدير!!

ونتمهل بعض الشيء عند عنصر "الانفعالية" الحوار عندنا، والأحكام أيضاً، أقوى تدفقاً وأكثر سخونة: في بداية المسرحية، يتصل فيكتور تليفونياً بأخيه الذي لم يتصل به ستة عشر عاماً، فلا يحظى بمكالمته، ويذكر هذا لزوجته فيكون الحوار هكذا:

"ايستر: هل اتصلت به؟

فيكتور: (ينظر بعيداً كما لو كان الأمر مشكلة) طلبته هذا الصباح مرة أخرى، كان لديه استشارة.

ايستر: هل كان في مكتبه؟

فيكتور: نعم، ذهبت الممرضة وتحدثت معه لدقيقة - لا يهم، أستطيع أن أواصل أنا ما دمت قد أبلغته.

---

(١) وهي صيغة يهودية متوارثة، جسدها شكسبير في "تاجر البندقية" شيلوك الذي طالب برطل من لحم ضحيته البشرية. كما أن خبز الفطير من دم غير اليهود هو طقس من طقوسهم المتوارثة، السرية.

(ايستر تكتم تعليقاً، وتتناول مصباحاً)"[1].

أما المقابل العربي، فإنه يصاعد في كل الاتجاهات، ليكون على هذا النحو:

"وسمية: ليش ما رحت لأخوك ودخلت عليه؟

منصور: قلت للسكرتيرة.. ما قدر يطلع لي.

وسمية: كلب حقير.. ما يستحي.

منصور: شاسوي له. هذا هو دايماً، ما عنده ذرة من الاحساس".

إن منصور (الكويتي) يملك تليفوناً مثل الذي يملكه فيكتور (الأمريكي)، إن لم يكن أجود، ولكنه لم يتصل، وإنما "راح"، فلم يؤذن له بالدخول، فكان رد الزوجة - ابنة العم - قاسياً مهيناً، وكان تعقيب الزوج على نفس المستوى تقريباً. وهذه الانفعالية تتكرر، حتى في مواقف يمكن أن تتسم بالدماثة، وكأن استثارة الموضوع في ذاتها تكفي، فها هو منصور (المحب لزوجته الرفيق بها) يبرئ نفسه من تهمة التقصير في الاتصال بأخيه:

"منصور: قاعد أقول لك تليفون ما رد عليه. شلون اتفق وإياه، بالهوى، بالإشارة، بالخيال، بالتبن!!".

وهكذا تتعدد وسائل تأكيد المفارقة، المحركة للانفعال، حتى مهنته الأخ (الطبيب) في تحولها إلى (وكيل وزارة) تحدد نقطة العجز عند الشرطي، وحين نتأمل كيف اتخذ فيكتور قراره بالتقاعد ليبدأ عملاً خاصاً جديداً، نجده يفكر لنفسه، ولا

---

(١) مسرحية"الثمن" نشرت في مجلد واحد مع مسرحية "كلهم ابنائي" للمؤلف، ترجمتها د. صفاء الشاطر، ضمن سلسلة: من المسرح العالمي. وزارة الإعلام، الكويت ١٩٧٧ والنص، ص: ١٧٦ أما الصيغة الخليجية فإنها مخطوطة، وقد شاهدتها معروضة أيضا في المهرجان المسرحي الأول لدول مجلس التعاون. الكويت، مارس ١٩٨٨ بإخراج فؤاد الشطي.

يستشير أحداً غير زوجته، ورأيها مجرد استشارة، أما عندنا فالأمر لا يعتبر مسئولية فردية مباشرة، إن منصور يأخذ طريقاً مختلفاً ليصل إلى القرار (إذا أمكنه أن يصل) إنه يستشير أصدقاءه:

"منصور: بعضهم يقول لي شلك بالتقاعد، باكر تمل وتتحسف، وبعضهم يقول لي والله زين تسوي".

مع هذا الاختلاف في طريقة استخلاص القرار، فإنهما يلتقيان عند نقطة واحدة: الملل من الواقع، الرغبة في التغيير، عدم الاطمئنان إليه، هناك بالطبع تغييرات أخرى استلزمتها الصيغة العربية، ليست جوهرية، وإن كانت ضرورية، فالزوج هناك يختلف مع زوجته، فتنفرد بحياتها في منزل خاص بها، أما هنا فيقول الزوج: "خليت لها البيت، وسكنت في السرداب، مع باقي أغراضي". لكن، حتى هذه ، إلى أي مدى هي ممكنة في المجتمع الخليجي، أو مقبولة في مقاييس السلوك العام؟!.

وكذلك فإن السريع يعكس التسلسل في علاقة الأخوين، إذ يصبح الأخ الأصغر، هو الشرطي، الذي ضحى من أجل الأب، وكان هذا التغيير في صالح المسرحية، إذ يكسر النمط المألوف من اعتيادنا التقليدي أن ننظر للأخ الأكبر على أنه استمرار للأب، وأنه "مطالب" بالتضحية من أجل إخوته الذين ضحى الأب من أجلهم!! إن رفض هذا الأخ الأكبر للتضحية مبرر بقوة إذ يقول لأخيه (الشرطي- الأصغر - الذي ضحى) عن أبيهما:

"خالد: أنا اللي عاصرته بعزه قبلك، أعرفه أكثر منك، لأني الكبير".

وإذاً فإن اقتناع خالد بأنانية الأب، لدرجة استعداده بأن يضحي بأولاده، لا أن يضحي من أجلهم، هو أحد دعائم المساندة لموقفه (الجاحد) فهذا كله طبيعي في أسرة لم يكن بين أفرادها شيء من الحب، وبذلك لا تكون المسرحية عن "شخصية" أو حتى

عن "أسرة" بمقدار ما أنها عن "مجتمع مأزوم". إن النمط السائد في تصورنا الجاهز أن الولد الكبير في الأسرة استمرار لشخصية الأب، بكل ما يستدعي هذا من تضحيات، في حين يكون الولد الصغير مدللاً، تخدمه الفرص المتاحة، وهنا نجد الصورة معكوسة بمبررات مقنعة.

"توابل" المجتمع الخليجي، ومشكلاته حاولت أن تمنح النص مذاق بيئتنا الخاصة، السمسار يعرف والد منصور، الذي كان يطلق عليه "اليابس"[١]، هذا ممكن في مجتمع صغير، وغير محتمل عن ميللر، واختيار الاسم "الكودي" مؤشر مبكر، يمهد لمفاجأتنا بأن هذا الأب الذي شهد تضحية ولده بإتمام تعليمه ليساعده، كان يخفي أربعة آلاف دينار، يستعين بريعها على حاجاته الخاصة. كما أضفى السمسار نفسه نكهة مميزة بلجوئه إلى الأمثال العامية بغية الإقناع والتنظير (فعل هذا ست مرات[٢]، وفعلته الشخصيات الثلاث الأخرى مرة واحدة لكل منها)، أما محنة الأب فسببها الطفرة الحضارية والانقلاب الحاصل في قنوات العمل: "كان النواخذة والطواويش والمجدمية والبحارة، كلهم اللي ما تلاحق عمره، وغير مهنته طاح، وما أحد تلقى اللي طاحوا إلا الشؤون، الله يديم النعمة، شذبحنا غير الفسق".

(١) وهذه الإضافة ذكية وأساسية، فالسمسار اليهودي في الصيغة الأصلية، يدل دينه وسلالته عندهم على الدهاء المادي وقدرة المخادعة. أما في الصيغة المعدة - العربية - فإن البدوي لا يحمل ذات الصفات، من هنا كانت إشارة السمسار البدوي لوصف "الأب" بأنه "يابس" - أي بخيل، حريص، ذات دلالة من سمسار مداور هو أشد يبساً، وقد قال له منصور ذلك إذ تحدث السمسار في كل شأن، ما عدا عرض ثمن ما جاء لشرائه، مما حمل الآخر على أن يقول له: منصور: لأنك ما خليت ولا بقيت ، كل شيء حكيت عنه إلا الفلوس، صار منهو اليابس؟

(٢) الأمثال التي استخدمها السمسار- أبو سليمان- تناسب حياة البداوة، ومهنة التجارة، معاً، وهي، بترتيب ذكرها في المسرحية:

إذا خلاك الموت يا ابن آدم، ما خلاك الكبر.
مكة ما بنوها بيوم.
الشاذي (القرد) بعين امه غزال.
الا ليت الشباب يعود يوماً (هذا نصف بيت مشهور).
طول عمري ماخذ (آخذ) الدنيا بشراع وميداف (ومجداف).
زينة وخزينة (في مجال تفضيل الذهب على غيره من المقتنيات).

أما الحركة الأخيرة – بيع الأثاث القديم – فانه يتجاوز الرمز الدال على تصفية حسابات "بايته" بين الأخوين إلى أن المنزل سيهدم، اجتاحته (نعمة/نقمة) التثمين:

"منصور: شفيك متضايقة، كل يوم يهدمون، ما بقى من بيوتنا القديمة شيء، كلنا بنصير بدون ذكريات.

وسمية: تدري شمعناة هذا– معناه أنهم يكبرونك، تحس أنك مقطوع".

ولا تلبث وسمية أن تستدعي شجنا آخر، لا يقل إيلاماً عن اجتياح عالمها القديم:

"وسمية : أتذكر السبعينات والناس تبيع الجناسي" (بيع وثائق الجنسية لمن لا يحملها بقصد عقد الصفقات التجارية المسموح بها للوطنيين دون الأجانب).

بل يدلي السمسار البدوي بدلوه في هموم الخليج الخاصة، إذ انتحرت ابنته، حين حال بينها وبين الزواج ممن تحب، لأنه لم يكن من أقاربها، كما تحبذ تقاليد القبيلة:

"أنا ما بغيت إلا الزين، بناتك ما تبي تزوجهم ما هب ودب، لازم من جماعتك، من مواخيذك (من أقاربك ومستواك)، ومن مواخيذنا الله ياخذهم، ما أحد تجدم"، (تقدم).

ثم تبقى إضافة ثالثة، جوهرية، بعد استخدام الأمثال الخليجية الخاصة وإسقاط هموم الواقع المحدد على السياق، وهي تتصل بأسلوب المعالجة، انه ينتمي إلى طريقتنا التي تتسم بالإسهاب – نسبيا – والشرح، وصياغة المعنى في عبارة حادة قابلة لإثارة صدام. وهذا مثل واحد.

سولومون (السمسار) يخادع فيكتور، ويريد إرهاقه بالمداورة، ليحصل على الأثاث بأقل سعر:

"فيكتور: ألف وثمانمائة؟ و... (مندهشاً وينظر إلى سولومون) لقد قاربت التسعين؟!

سولومون: نعم يا ابني، لقد تركت روسيا منذ خمسة وستين عاماً، كنت حينئذ في الرابعة والعشرين من عمري، ولقد بعثرت حياتي كلها، شربت، وطارحت الغرام مع أي فتاة سمحت لي بذلك. وما حاجتي الآن لأسرق منك؟

فيكتور: منذ متى يحتاج الناس إلى مبرر للسرقة؟".[1]

أما الصيغة العربية، فتمضي في هذا السياق:

"منصور: الله، ٨٩ .

السمسار: يعني قل تسعين ولا تخاف، بها العمر تبيني أبوقك (أسرقك؟)

منصور: العمر ماله علاقة بالموضوع.

السمسار: شلون ماله علاقة؟

منصور: شفت حرامية بمهنتي أشكال وألوان، كبير وصغير، وغني وفقير، ورجال وحرمه...".

الهدف الفني لم يتغير، السمسار يطيل حتى يرهق ضحيته، لكنه هناك يستطرد إلى جوانب من حياته الخاصة، فإذا بلغ النقطة الحاسمة جاءت مقتضبة. أما عندنا فان الإطالة متبادلة، ولكل غايته، والإسهاب لشرح المعنى المكثف، لقد تحولت عبارة: "منذ متى يحتاج الناس إلى مبرر للسرقة؟" إلى عرض مطول لأنواع اللصوص" وقد ثبت أنه لا حدود لهم، ومثل هذا نجده في وصف السلوك العام الذي أصبح يجد في السوق متنفسا للملل، عكس الماضي.

أما "الرصاصة الحاسمة"، الطلقة الأخيرة، فكان لابد أن يطلقها فيكتور/منصور، ويرد عليها وولتر/ خالد، بنفس الحدة، والعنف، لأنها تحمل قوة "كبسولة" تفجير كل

(١) المسرحية: ص٢١٠.

الحوارات المهادنة، والمراوغة، والمهذبة بنعومة الخجل من جرح مشاعر الأخ، والمؤجلة، إنه "المشهد الإجباري"(١) الذي لا يمكن تأجيله:

"فيكتور: حضرت من أجل التصافح... من أجل أن تنال رضائي... الشيء الذي لا يستطيع شخص غيري أن يقوله لك وتصدقه، وهو أنك شخص لم تؤذ أحداً في حياتك! حسنا، لن تحصل على هذا، إلا إذا حصلت أنا على ما أستحقه!

وولتر: وأنت ؟ ألم تكن لي أي كراهية؟ أي رغبة في أن تراني محطماً؟... الانتقام إلى النهاية؟ (يخاطب ايستر) إنه يضحي بحياته من أجل الانتقام... لتثبت بفشلك أنني خائن ابن كلب! - لتشنق نفسك في عتبة بابي!"(٢).

إن تكويت هذا الحوار الحاد (على غير المألوف في تبادل الأخوين الحوار) - اتسم بالكياسة والدقة، بل إنه أقوى تعبيراً عن رؤية "وولتر" للماضي الذي يحاول أن يعبر فوقه واصطدم بموانع أخيه، فبعد سلسلة التنديد، يخاطب الزوجين:

خالد: "كيفكم، أنا اللي علي سويته، ما تستاهلون، تعلمتو على الفقر، يعني علبالكم هذا زين، خلك حافي مقرود، حظك ردي مثل أبوك، أنا، ما حد له فضل علي...".

هكذا سقط قناع السعي إلى المصالحة، أمام اللكمة المباشرة، وتجلي وولتر (خالد) هو نفسه رجل الماضي، صاحب المقولة الهائلة "إننا - قبيل هذا المشهد الختامي، نجد منصور يقول لأخيه: بس خالد بس، ساعات أحس إنك غريب، أجنبي، انكليزي"، فهل كان اتجاه محاولة السريع تعبر عن غزو سيكلوجية الغرب لطبائع

(١)هذا المصطلح استخدمه لاجوس اجري في كتابه "فن المسرحية" ورفضه على أساس أن كل مشهد في المسرحية هو إجباري ما دام صادراً عن فكرتها الأساسية أو مقدمتها المنطقية - حسب تعبيره، أما فرنسيس فرجسون - في كتابه - "فكرة المسرح" فإنه يتوقف عند "المشهد باعتباره عنصراً أساسيا في الإنشاء"، ص٢٨٦، وما بعدها.

(٢) المسرحية ص: ٣٠٠، ٣٠١.

العرب، أم كان غير مطمئن إلى أنه صنع "مسرحية عربية"، وأن شخصياته المعربة احتفظت بقبعاتها فوق رؤوسها، ونسيت أن تستبدل بها الغترة والعقال؟!

الاحتمال الأول أقوى حضوراً، لارتباطه بالمنهج الطبيعي الذي آثره عبد العزيز السريع في مجمل كتاباته الدرامية، من حيث تغليب منطق البيئة وأثر الزمان والمكان في تشكيل الأخلاق خاصة، وقد مرت مجتمعات الخليج بطور ممتد من "الصراع" الذي أداته المادة أو الثروة، وطور آخر أداته أبناء القبائل و"الحمايل" في مواجهة أبناء الأسرة الحديثة التي تعتمد على الوظيفة والتعليم، وقد تطرق مسرح السريع إلى كل هذه الجوانب دون أن يبلغ بالصراع إلى "الانفجار" وهذا بدافع واقعيته المعهودة ممتزجة بطبيعية التشريح الأخلاقي، ولهذا عرضت مسرحياته لأسر تولدت فيها دوافع الصراع الدرامي بما أنها اجتازت واقعاً قديماً إلى واقع مستجد تحاول أن تتعرف عليه قبل أن تتكيف معه أو ترفضه.

وفي "الثمن" كان مفهوم "الأسرة" حاضراً، ولكن تحت وطأة محنة قديمة، وانشقاق له أسبابه الاجتماعية الاقتصادية، وهذا التعليل نقطة جامعة بين فن ميللر وفن السريع، كما كانت "المستندات" التاريخية حاضرة لديهما، بين الانهيار الاقتصادي الأمريكي في ثلاثينيات القرن الماضي، وانهيار اقتصاديات الغوص قبيل ظهور النفط، مما يعني أن دوافع "الطبيعية" لدى كل منهما كافية لتحريك اقتناص المشكلة عند ميللر، وتحمس السريع لما لم يتحمس له من قبل وهو "التكويت" أو "التعريب" الذي جاء مشبعاً متعدد الدلالات.

****

الفصل الثامن

المنصـــور الثلاثـــي

هذه الفقرة عن الأشقاء الثلاثة: منصور المنصور، ومحمد المنصور، وعبد العزيز المنصور – ليست سيرة ذاتية لأحدهم، أو لجملتهم، فضلا عن أن تجمع إليهم بقية جهود آل المنصور في خدمة الفن عامة، أو المسرح خاصة، وإنما هي محاولة على طريق كشف خصوصية المنجز المسرحي الكويتي مجسداً في فرقة مسرح الخليج العربي من جانب، والأشقاء الثلاثة من جانب آخر. وقد آثرنا هذه "الكناية" الدالة لتقارب معنى "المنشور الثلاثي" وما نعنيه بـ "المنصور الثلاثي" معتمدين على القرابة الصوتية والمعنى (المجازي) المتجاوز، وكما نعرف فإن المنشور الثلاثي يملك قدرة فرز الألوان وتحليل المزيج الطيفي إلى عناصره الأولى (الصريحة)، وإن تجربة الأشقاء الثلاثة المبدعين – وهي تجربة نادرة شديدة الصفاء– تستحق هذا الوصف، وبخاصة حين تتجاوز العموميات إلى جهودهم في بناء الفرقة، وتأصيل موقعها على الخارطة المسرحية في الكويت، والخليج، وعلى امتداد الأرض العربية، وكما نعرف فإن فن المسرح يقوم على تكامل أنشطة، وتلاقي مواهب متنوعة، وتواشج قدرات فاعلة، وهذا مايسجله حدث إنشاء فرقة مسرح الخليج العربي، وما يؤكده تطورها وتصاعد وتيرة ازدهارها، وما يبرهن عليه مرونة تجاوبها مع متغيرات المراحل وتقلبات الظروف وحماية كيانها عبر هذه المراحل والتقلبات.

لقد عنينا قصداً في هذا الكتاب بالنص المسرحي وصفاً وتحليلاً، وعنينا فيه بالعرض المسرحي توثيقاً لموقعه وتحديداً لأهم ملامحه. وكنا من قبل مهدنا للمكان

والزمان (المسرحيين) في الكويت بما يبرز خصوصية فرقة مسرح الخليج العربي، بل بما يؤكد حتمية أدائها وضرورة إيقاعها بين الفرق الأخرى. وكان هذا التمهيد ذا طبيعة عامة، أو مشتركة، ونرى أنه من حق العناصر الأقوى تأثيراً أن تأخذ موقعها في "البؤرة" التي يبدأ منها الانتشار، وتنتهي عندها خطوط التلاقي، فيتأكد بها طابع التوحد والتناغم والاستمرار.

لم يكن منصور المنصور - أكبر الأشقاء الثلاثة - واحداً من شهود ميلاد الفرقة، المؤسسين لها، وإنما كان داعيتها الأول، وحامي نبتتها الغضة قبل أن تقوى على حماية نفسها، فقد عمل - وهي لاتزال فكرة - على تجميع المتطلعين إليها والحالمين بها، وكانوا - في جملتهم - من الإذاعيين والإعلاميين المشهود لهم بالتواصل مع الرأي العام، والممثلين النشطين عبر الدراما الإذاعية، نذكر - على البعد - أسماء: حمد المؤمن، وجاسم شهاب، وعبدالله خلف، وعبد الرحمن الهادي،وسالم الفقعان، وعبدالعزيز الفهد، بل انضمت إلى هذه الثلة من الشباب قيادة إعلامية مهمة: السيد سعيد بن يعقوب الرفاعي. لقد كانت "الثقة" في منصور المنصور والاطمئنان إلى صحة رؤيته الدافع الأساسي وراء هذا التجمع. وفي الحومة ذاتها كان التواصل المبكر بين زميلين اتفقا نهجاً بنائياً، واختلفا دوراً أدائياً: منصور المنصور، وعبدالعزيز السريع، الذي سيصبح - فيما بعد- الكاتب الأساسي الأول لعروض الفرقة. عن هذه المرحلة المبكرة يقول الأستاذ السريع: كان منصور المنصور صاحب الخطوة الحاسمة في ضمي إلى الفرقة بأدائه الموفق في مسرحية "بسافر وبس"، بمشاركته في إعداد النص وتمثيله. وكان صقر الرشود - في ذاك الوقت - يعاني شعوراً مؤنساً محبطاً بعد صدمتين متعاقبتين، واجه الأولى في تعامله مع المسرح الشعبي بقيادة محمد النشمي، وواجه الأخرى فيما آل إليه حال المسرح الوطني أعقاب عرض مسرحيته الوحيدة "فتحنا"، كان الطريق ملتبساً أو ضائعاً إلى أن خطى منصور المنصور خطوته المؤثرة،

ولم يكن هذا إيجابياً بالنسبة لي وحدي، أو لهذه الثلة من الإعلاميين المذكورين من قبل، وحسب، فقد فتح بيته لاجتماعات الفرقة فحمى البداية من التشرذم والتسرب، ولأنه كان أحد حراس المرمى في النادي العربي (الرياضي) فقد أدخل إدارة النادي معه في علاقة تكافلية – وهي إدارة ذات مكانة اجتماعية رفيعة – فدخلت كظهير مساند للفرقة المسرحية الوليدة، تمنحها المكان، والمال، والتشجيع، بفضل منصور المنصور وإحسان الرأي فيه.

هذه مستويات من الإبداع والمساندة مهمة جداً، وبخاصة حين ينظر إليها في سياقها الزمني وما أدت إليه من إنجاز. لم نتطرق بعد إلى مواهبه الفنية التي لولا صدقها وتمكنها ماكان هذا "الانجذاب" المتفرد المبكر إلى فن المسرح، وما كان هذا التأثير (الجمعي) الذي سرى إلى أخويه: محمد وعبدالعزيز، ومن بعدهما إلى أخويه الآخرين: عيسى وحسين، وإن التحقا بسياق آخر في زمان مختلف.

تتوازن كفة التمثيل، وكفة الإخراج المسرحي في جهود منصور المنصور، و قد شغل التمثيل تطلعاته المبكرة، وكان أداؤه مميزاً بلغ حد الروعة في مسرحية "الحاجز"، وبخاصة في عرضي القاهرة وبغداد، واستأثر بجمالية الأداء وشعرية الاستبطان لشخصية "وليد"، في مسرحية : "الدرجة الرابعة"، ودوره فيها مما لا ينسى من مقتنيات الذاكرة في المسرح الكويتي عبر تاريخه الطويل.

إضافات أخرى مهمة ينبغي أن تذكر للرجل، غير أنها تخرج بهذه الفقرة عن غايتها العلمية المؤطرة بالعمل داخل الفرقة، وفي سبيل تدعيم بنائها الفني والحفاظ على كيانها، لقد تحقق هذا المعنى الأخير بصورة مختلفة، بصفة خاصة حين يضطلع برياسة مجلس إدارة الفرقة فيوفر لأنشطتها أجواء الإبداع وعناصر الثقة في قيمة العمل الجماعي. على أنه مما لا يصح إغفاله – وإن لم تكن له صلة مباشرة بالعمل في إطار الفرقة – أن منصور المنصور أحد مؤسسي مسرح الطفل في الكويت. أما جهوده

في الإخراج المسرحي، وقد بدأت بحركة دالة مزدوجة بمسرحية "بيت الدمية" التي أخرجها، وشارك في تمثيلها، ثم تصاعدت المشاركة في حركة متموجة مابين التمثيل والمساعدة في الإخراج، ثم الإخراج، حتى استقرت عند الإخراج المسرحي ليكون تعبيراً عن ثقافة فنية مكتملة، وخبرة مسرحية ناضجة، واستعداد تنظيري وقدرة على إعمال الفريق، والعمل به، والعمل معه...

سيكون تسليط الضوء على الشقيق الثاني (من بين الثلاثة/ أو الخمسة): الفنان محمد المنصور، ممكناً وميسراً بقدر ماهو صعب التحديد فليس موضوعنا هذه الدماثة والنزاهة الخلقية والسلوكية المشتركة في "المنصور الثلاثي"، وإنما هي دورهم الخاص (والتاريخي) المميز في تأصيل الشخصية الفنية لفرقة مسرح الخليج العربي خاصة، من خلال مالهم من قدرات إبداعية أولاً، ومشاركات في الإدارة والعمل ثانياً.

إن محمد المنصور حضر زمن التأسيس، وشارك تمثيلاً منذ عرض "الأسرة الضائعة" (٢٥/٢/١٩٦٣) ويلفتنا فيما يسجله هذا الكتاب في وصف المسرحية أنها:

- أول مسرحية يقترن اسمها باسم عبدالعزيز السريع.

- أول مسرحية (للفرقة الوليدة) تعرض لمدة تسعة أيام، وكان عرضها السابق ثلاثة أيام، والذي يسبقه يومين!!.

- أنها - موضوعياً - أول محاولة للسيطرة على التعقيد المسرحي، وأول طرح جاد لموضوع اجتماعي.

ودون مبالغة يمكن أن نقول إن ظهور محمد المنصور على خشبة المسرح قد اقترن بتغيرات أخرى فنية، متداخلة، لانبالغ إذا قررنا أنها بدأت تعمل عملها في مستويات التشكيل المسرحي للعرض و"تؤثر فيه، فإذا كان يؤثر عن صقر الرشود... وهو المخرج المتمرس الموهوب - إعجابه إلى أقصى حد بالموهبة الفطرية المقترنة بالقدرة الجسدية

ومرونة التكيّف مع الحالات التي يطلبها العرض المسرحي عند محمد المنصور - فإننا، نحن المشاهدين والشاهدين على سنوات المسرح في الكويت، لنطمئن تماماً إلى أن عدداً غير قليل من الأدوار المتميزة، الفريدة، الراسخة في عمق الذاكرة، تتجسّد حضوراً دائماً في شخص محمد المنصور وأسلوب أدائه ودرجة حضوره وحساسيته بحيث يصعب تصور أن يكون للدور ذاته وجود آخر يمكن تحقيقه، إلاّ أن يكون لمحمدالمنصور مرة أخرى!! وفي هذا النطاق تستحضر ذاكرة المشاهدة شخصية "يوسف" في مسرحية "ضاع الديك"، وشخصية"المساعد" في حفلة على الخازوق"، وشخصية بطل"علي جناح التبريزي"، وشخصيات أخرى تعتز بها ليالي المسرح وذاكرة المشاهدة في الكويت.

إن الفنان محمد المنصور حقق لنفسه، وبوعيه بمطالب حضوره الفني وما يعنيه مستقبله بالنسبة للحركة المسرحية في الكويت، حقق إيجابيات مهمة جداً، كانت دعماً مشتركاً فقد تخرج في المعهد العالي للفنون المسرحية فلم يقف عند حدود الموهبة على غريزتها وإنما ساندها بالثقافة العلمية المنظمة.

- وشارك في عدد من الأفلام السينمائية، في مقدمتها فيلم "بس يابحر"- باكورة السينما في الكويت،وفيلم"القادسية" (العراقي) وغيرهما، فأثبت للمشاركة الكويتية حضوراً فنياً مشهوداً بين النجوم العرب.

- كان "الرقم الرابح" في التطلع نحو العروض الطليعية، والتجريبية، والمبادرات الجديدة. وهكذا نجده في المحاولة الوحيدة للمسرح الأهلي الحديث (علي جناح التبريزي)

وفي مسرح الفنون (مع عبدالحسين عبدالرضا) وفي المسرح الطليعي (مسرحية لعبة الزمن). كما يتخطى "حاجز" الفرقة ليشارك المسرح الكويتي ويؤدي دوراً فريداً مميزاً في مسرحية "السدرة" المكوّنة عن مسرحية: "الأشجار تموت واقفة".

- ومع ما أشرنا إليه من المشاركة في أفلام السينما، والتطلع إلى الأعمال

الطليعية، نجده حاضراً بين نجوم الوطن العربي من المخرجين من خلال اتحاد الفنانين العرب، والممثلين من نجوم الصف الأول.

– ولقد أدى هذا إلى ما كان ينبغي أن ينتهي إليه، لأنه استقر على بناء إنساني وثقافي وفني رصين، إذ اكتسب محمد المنصور درجة من الاحترام والتقدير من القيادات السياسية والثقافة والرياضية والشعبية، انعكست على المشتغلين بالفن، وتقدير رسالتهم.

وهذا التقدير، مع مايأتي مستقبلاً، ليس إلاّ الصدى والثمرة لحضور جميل ونظيف، آزرت فيه شخصية الإنسان والفنان والمواطن العربي (الكويتي) لتؤدي دوراً واحداً نبيلاً، له تجليات كثيرة.

إذ ينضمّ الشقيق – الثالث – إلى الفرقة عند تأسيسها (١٩٦٣) فإن عمره – وهو بين منصور ومحمد – يحدد موقعه، وإمكاناته، وحدود حركته مستقبلاً. وهكذا بدأ رحلة التعلّم في الفرقة ذاتها وفي رعايتها، فاتجه إلى "الماكياج"، وبلغ في إجادته درجة ملحوظة من الإتقان، وكانت مشاركته في مكياج الأفلام السينمائية: فيلم"الرسالة"، وفيلم "بس يابحر"، وفيلم "عرس الزين"، فضلاً عن عدد كبير من الأعمال التلفزيونية دليلاً على مهارة في هذه الصناعة التي لايصمد فيها إلاّ صاحب موهبة حقيقية، وبخاصة حين تكون الكاميرا (وهي نمّامة بدرجة لايمكن احتمالها) هي وسيلة العرض وأداة التوصيل.

انحصر نشاط عبدالعزيز المنصور في الفرقة بمستويين من الأداء، أولهما الإخراج المسرحي، وكان هذا بمثابة امتداد وبناء على بدايته المبكرة مع"الماكياج"، وفي هذا المحور وفي إطار النشاط المسرحي أخرج تسعة عروض مسرحية؛ بعضها خارج مواسم الفرقة:

١ - شاليه السعادة ٢ - للصبر حدود ٣ - الحامي والحرامي

٤ - انتيجون تنتظر	٥ - ترنموا كي يصحو المارد	٦ - على المكشـــــوف
٧ - يكافيك شرهــا	٨ - ولعهـــــا... شعللها	٩ - ردوا الســــــلام

كما نرى فإنها مسرحيات متباعدة المستوى والطريقة والهدف، ويبقى بعضها، وبخاصة ما يصدر عن الفرقة، يحمل طابع الجدية ويعطي مؤشراً على الأصالة الفنية، مثل: للصبر حدود – والحامي والحرامي، وأنتيجون تنتظر، وردوا السلام.

إن مساحة الاهتمام لدى عبدالعزيز المنصور في مجال الإخراج التلفزيوني تنافس، بل قد تسبق اهتمامه بالإخراج المسرحي، وهذه مسألة تستحق البحث فيما تدل عليه من حسن الإيقاع، وتنوع التشكيل، وتوجيهات الحركة، والتدريب على التحكم في الملامح وطبقات الصوت، وما هنالك من فروق أساسية بين الإخراج المسرحي والإخراج التلفزيوني، وهو الآن نجم الإخراج التلفزيوني في الكويت، يطلبه الجميع لنجاح أعماله وموهبته الكبيرة وحسن تدبيره الانتاجي ويمكن القول دون مجازفة بأنهم من أهم مخرجي التلفزيون في مجال الدراما إن لم يكن أهمهم على الإطلاق.

إن حضوره الفني الواضح ومشاركاته في المهرجانات المسرحية، والسينمائية والتلفزيونية، وبخاصة تلك التي تخدم المستوى الثقافي القومي عبر اللقاءات العربية في عواصم الأمة، لتؤكد على فاعلية الشخصية، وفاعلية الفرقة، وهو ما اتسم به كيانها منذ غرستها الأولى التي وضعتها سواعد كويتية يملكها حلم التقدم وطموح العروبة، وروعة الفن، وكان في مقدمتها هذه السواعد الثلاثة التي روت الغرسة بعرقها عبر مسيرتها الطويلة.

****

القسم الثالث

الكتابة في زمن مختلف

١- ما غفلت عنه التوقعات

دون أن نفلسف الأمور بأكثر مما يحتمل الواقع، نعرف أن مفهوم "الزمن" يتضمن الاختلاف؛ لأن الزمن يعني الحركة والصيرورة، مما يدل على أن "الاختلاف" قانون حاكم متحكم، وأنه ليس وقفاً على وصف ما جرى (من كتابة) بعد زمن الرشود والسريع، فقد كانا مختلفين أيضاً عما قبلهما، بل إن الخط الأساسي في هذا الكتاب قام على رصد الاختلاف الذي صنعه الصديقان منفردين، ثم مشتركين، من ثم ليس بدعاً أن تختلف الكتابة بعد رحيل الرشود، وتوقف السريع عن الكتابة للمسرح، وهذا صحيح، ولكن دوافع الاختلاف، وملامح الاختلاف هي التي تجعله منقطعاً بنفسه، أو لنفسه، عما قبله، بعبارة أخرى: حين سطع نجم عبد العزيز السريع كاتباً استقرت سماته الفنية، وتأصلت توجهاته، وأصبحت مسرحياته تتوالى وفق توقعات تمليها أو تؤطرها حركة المجتمع الكويتي، وحركة المجتمع العربي أيضاً، أما فيما بعد فإن المرء يجد صعوبة في لم شتات المسرحيات المنتجة في العقدين الأخرين من القرن الماضي، وإلى اليوم، وقد تتوالى مسرحيات كاتب ما دون أن تتمكن القراءة من اكتشاف صلة فكرية أو فنية بين مسرحية وأخرى، إلا عند عدد قليل جداً من الكتاب، الذين سنعكف على دراسة مسرحياتهم في هذا الفصل، وحتى هذا العدد القليل لا يتصف إنتاجه بالغزارة – بالقياس إلى السريع والرشود مثلاً– وهنا لابد أن نبحث عن تعليل موضوعي، وإن كنا لا نبرئ ساحة التهاون الذاتي بحق المسرح، وهذا يوازي تهاون الفرق المسرحية ذاتها في الحرص على عرض الأعمال الجادة (النظيفة) البعيدة عن تملق رغبة الاستسهال، والميل إلى إعادة المسرح إلى ما يشاكل زمن النشمي وأسلوبه، أي المسرحية التي لا تهتم بالجوانب الجمالية التشكيلية واللغوية، قدر اهتمامها بتوجيه النقد الاجتماعي اللاذع والساخر إلى قطاعات من أنشطة الدولة، كما كان الأمر قبلا

تجاه "الدوائر"، فالآن تنقد المستشفيات، وأجهزة الشرطة، وبعض الأنشطة الخاصة مثل مكاتب الخدم، ولا يعني هذا أننا لا نرى في هذه الموضوعات مادة درامية، على العكس تماماً، فليست المشكلة في الموضوع، بل في طريقة تناوله، ومدى الإلمام بطبيعته والإحاطة بجوانبه، والقدرة على تحليل وضعيته تحليلاً علمياً، اجتماعياً، نفسياً، واعياً. مع هذا وجدت هذه المسرحيات قدراً من الرواج لا يمكن إنكاره. وهنا نصل إلى التعليل الموضوعي الأساسي، وهو أن منطقة الخليج، والكويت خاصة، قد عانت سلسلة من التقلبات والاضطرابات جعلت الطمأنينة صعبة، وخلخلت الثقة في مسلمات قديمة راسخة، ونشرت على وجه المستقبل غيوماً ودخاناً جعل من الصعب جداً التكهن باحتمالات ما سيكون. لقد كان غزو الكويت "كارثة" بكل المعاني، كارثة على الكويت، وعلى الخليج وعلى المنطقة العربية كاملة، ومن قبلها كانت الحرب العراقية الإيرانية (العبثية) ذات مردود سلبي تماماً على منطقة الخليج والأقطار العربية التي لم تتوحد منذ اختلفت مواقفها من تلك الحرب، ومن بعد كارثة الكويت تفجرت كارثة العراق واحتلاله بجيوش جرارة أمريكية أوروبية. إن هذا المناخ المتوتر يمكن أن يكون دافعاً قوياً للكتابة الجادة، الاجتماعية والسياسية حسب منظور الكاتب للمأزق الذي تعيشه أمته، ولكن الأجهزة الرقابية تقف بالمرصاد لكل عمل يحاول أن ينفذ إلى زاوية فيها مساس بما يعتقد أنه أمانها الخاص، وأن التهاون بالحديث عنه انتهاك لأمن الوطن ونظامه.

إنني أعرض لهذا الأمر بوجه عام، فليس بين يدي وثائق تدل على تدخل الرقابة في الكويت لمنع نصوص من أن تأخذ سبيلها إلى العرض، وبالأخص لا أعرف أن مسرح الخليج – الذي يعنيني فيما أكتب – قد تعرضت نصوصه لشيء من المصادرة أو طلب التعديل، على أنني لا أناقش قضية المصادرة بقدر ما أناقش أجواء القلق العام، واضطراب وتشرذم المشاعر العامة تجاه الأحداث والشدائد التي انتابت الأمة العربية منذ أواخر السبعينيات (توقيع اتفاقية كامب ديفيد ١٩٧٩) وحتى الآن، ولهذا

اتسع الزمن المختلف للمتباعدات إلى حد التناقض، فقد نشط المحور القومي والسياسي، كما ازدهرت المسرحيات الهزلية التي لا ترتقي إلى حيوية مسرح النشمي التي مضى عليها أكثر من نصف قرن.

إن قراءة "ثبت" المسرحيات التي عرضها مسرح الخليج عبر الثمانينيات والتسعينيات لا يعطي دلالة قاطعة على وجود "منحنى فكري خطر" أو "توجه سياسي حاد" أو موقف إيديولوجي – أيا كان اتجاهه – يعيد مناقشة ما جرى، فلولا أننا شهود عيان لما حدث، ولولا أن هذا "الثبت" الموثق لنشاط الفرقة مسجل بأمانة ما تبين لنا أن أمراً ما ألم بالحياة، وبالدولة، في الكويت!! وهل نجد فرقاً – أي فرق – بين مسرحية فكاهية عنوانها: "الكاشي ماشي" عرضت في ١٩٩٠/٧/١ أي قبل الكارثة بشهر، ومسرحية فكاهية هزلية عنوانها: "ولعها شعللها" عرضت في ١٩٩٣/٣/٢٣ أي بعد انقضاء عامين على التحرير، وفي هذين العامين توقف المسرح تماماً عن تقديم أي شيء لجمهوره؟

بل إننا نشعر بأن قدراً من جدية الطرح الفكري/ السياسي كان مسيطراً على العروض المسرحية ما بين كامب ديفيد وحادثة الغزو، أو إن شئت قلت إن هذه الجدية اقترنت بمدة الحرب العراقية الإيرانية، وكان موقف الكويت فيها عربياً خالصاً صافياً مؤيداً للعراق، ومتقبلاً التضحية بأشياء كثيرة ليحافظ على هذا الموقف، من ثم قدم مسرح الخليج العربي المسرحيات بتأسيس وتوجيه للدفة من قيادة الرشود والسريع: "حفلة على الخازوق"، و "عريس لبنت السلطان" و "رحلة عمل"، لتناقش أزمة الثقة المفقودة بين الشعب والسلطة الحاكمة وقدرتها على تبني أهداف الأمة.. فكان لها استمرار في "ردوا السلام" التي عارضت الصلح الذي وقع في كامب ديفيد صراحة وبقوة، وبحنكة فنية ورؤية شاملة. ومثل هذا يمكن أن يلاحظ في محور المسرحيات الاجتماعية التي كان آخرها التأليف المشترك في "بحمدون المحطة" التي فرشت جملة التحريفات والانحرافات الاجتماعية، ثم استمرت الموجة في صعودها لتقدم "الواوي" و

"متاعب صيف" وهما من آخر ما تولى الرشود إخراجه، قبل أن يختم أعماله لفرقته "بعريس لبنت السلطان". وقد استمرت الموجة الاجتماعية – بقوة الدفع – فقدمت بأقلام جيل آخر "صانع السفن" – أو : المهندس، و "حبة رمل" وهي تسير في الاتجاه نفسه، كما قدمت بقوة الدفع (السياسي) "الحامي والحرامي" لتناقش مشكلة الداخل أو الأمن الداخلي في الوطن، بعد الأمن الخارجي في "عريس لبنت السلطان". هذا القدر من محاولة التماسك، وحماية الخط الأساسي ليس مستغرباً على تكوين مسرح الخليج العربي، وتوجهه الفكري ومستواه الفني، ولكن هذا الخط الأساس – في مراحل أو مواسم مسرحية لم يكن موضع حرص وتقدير بالدرجة الكافية، وهنا لا نستطيع أن نجزم بأن سبب الهبوط أو الانحراف قلة النصوص المؤلفة، فقد كانت هذه الفرقة بصفة خاصة صاحبة مبادرة في إسقاط الحاجز بين التأليف الكويتي والتأليف العربي داخل الكويت أو خارجها، بل بادرت بإسقاط الحاجز بين المسرحية العربية، والمسرحية العالمية ما دامت قادرة على تقديم رؤية إنسانية إيجابية تخص تجربتنا العربية وحاجاتنا الروحية والفنية.

****

٢- أمشاج باقية من زمن مضى

وهذا الوصف، أو التصنيف النوعي ليس حكماً بالجودة أو عكسها، وإنما هو كشف لعناصر التواصل مع المرحلتين السابقتين، سواء مرحلة المسرح المرتجل، أو المسرح المكتوب (الاجتماعي) الذي أسسه السريع والرشود. ونقدم نموذجين للمسرحية التي يمكن أن توصف بأنها مرتجلة، حتى وإن كان نصها مكتوباً، إذ نؤثر أن يكون الفرق بين المرتجل والمكتوب (من النصوص) لا يتطابق على الفرق بين الشفاهي والمحرر (أو النص) فالمرتجل لا ينحصر في النص الذي يبتدعه الممثلون أثناء التمثيل، ويتغير مساره أو عباراته بين ليلة وأخرى، كما عرفنا في مسرح النشمي من قبل، إن النص المكتوب نفسه يمكن أن "ينزل" إلى درجة الارتجال إذا كان مشوش الترتيب، غير محدد الشخصيات، تختفي فيه فكرة الصراع، وتتميع فيه القضية – إن كان ثمة قضية من الأصل. فمن شأن هذا التشوش أن يتيح مساحة كبيرة لتدخل الفنان "الممثل" بإضافات من عنده، لفظية، أو حركية، بقصد شد انتباه الجمهور إليه، أو بث الحيوية في نص تضطرب بنيته الدرامية وكأنما صنعت على عجل، أو بهدف ارتجالي حتى وإن عبر عنه بالكتابة!!

في حدود النصوص التي أتيح لي الاطلاع عليها سأجد هذا النزوع إلى الارتجال، أو مقاربته ماثلاً في مسرحيتين: "ولعها شعللها" و "صباح الخير يا كويت" وقبل أن أبين كيف تسللت إليهما نزعة الارتجال أقرر: أنني لم أشاهد هذين العملين معروضين، وأنني أعرف لكاتبيهما أعمالاً أخرى أكثر توفيقاً، غير أن ما يعنيني الآن هو هذين النصين تحديداً.

ولعها .. شعللها:

في "ولعها شعللها" نجد إيجابيات متعددة تبدأ من "العيّنة" العشوائية التي اختارها الكاتب من المجتمع، ولكنه يدفع بها بعيداً عن القضية الاجتماعية التي يمكن

أن تكون كاشفة عن طبائع أفراد هذه العينة وحقيقة ما بينهم من علاقات معلنة ومشاعر خفية ومصالح متفقة أو متضاربة. المشهد الأول يكشف عن المكان "مكتب فيزة للخدم"، بعد قليل يدخل رجل، من خلفه خادمه الهندي "شنكر"، الذي يتاجر في كل شيء، ويقيم علاقات ببنات جنسه، ويعبث بمخدوميه ومصالحهم. في سياق الكشف عن "الشخصية" يكون المؤلف قد دفع إلى موضوعه بموظف المكتب (المصري) حسنين، ليقول أي كلام بلهجته المصرية، قبل أن يظهر "عبد الله فيزا" بن "علي فيزا" صاحب المكتب، وعبد الله شخصية باهتة، ليس له موقف في أي شيء، وحين تأتي "مايسة" – يفترض أنها صحفية تريد التخفي في هيئة خادمة لتكشف عن معاناة هذه الطائفة – فإن وعيها بالموضوع سطحي، وممارستها لدور الخادمة مرتجلة، وفي حين تتحدث عن الحب الكبير الذي يكنه عبد الله لها، فإننا لا نجد عليه شاهداً، ولا يبقى إلا قناع الخادمة (الهندية أيضاً) ليكون مثاراً للضحك على اللهجة، وعلى طمع السادة في الخادمات، ولكي يفتضح هذا الجانب الأخير نعيش في "شقة عزوبية"، يقطنها رجال للمتعة من وراء زوجاتهم.. وهكذا ندخل في مأزق تعدد الزوجات، وحيرة زوج الاثنتين، والغيرة التي تحملها الزوجة للخادمة الجميلة التي تقدم نفسها على أنها فلبينية، في حين تؤكد لهجتها أنها مصرية!! إن اصطياد المفارقة اللفظية وحبك الأزمات العارضة قد يضحك المشاهدين، كما في هذا المشهد:

هاني: ... (مخاطباً مايسة) هي .. شسمك شريفه؟

مايسه: أنا مش شريفه.

هاني: (مستغربا) أنتي مو شريفة؟!

مايسه : أنا مايسة.

أم فهد: سمعي يا خايسا، إخذي الولد ونظفيه وحفظيه، وبعد ما تحفظينه رضّعيه.

وحتى تلتقي الضرتان، وتريد كل منهما أن تملي على الخادمة (الجميلة) أوامرها فإن الخادمة تسخر منهما معاً، وتصدهما بما يجعل منها الأقوى:

مايسه: (تصرخ) وبعدين معاكم، دماغي حينفجر، حرام عليكم، اتفقوا، عاوزين مني إيه؟ أرضع الولد، والا أغسل الهدوم؟

أم خلف: غسلي الهدوم.

أم فهد: رضعي الياهل

مايسه: (بعصبية) أنا مش ح اغسل الهدوم، ولا حرضع الولا، انتي رضعي ابنك، وانتي اغسلي هدومك.. وطز فيكم.

هذه كوميديا مرتجلة حتى وإن وضع نصها على الورق، إن الارتجال في التأليف نفسه، إذ يُسطح الموقف في سبيل الإضحاك، ويهمل تماماً بناء الشخصية التي يفترض أنها وضعت "قناع" الفلبينية وتتكلم باللهجة المصرية، وكان حقها أن توحي بطبيعتها المغايرة بطريقة يقبلها منطق الفن، وليس اضطرار جنسية الممثلة التي تؤدي الدور. وكذلك تحاول المسرحية في سياق الهزل أن "تهرش" مكان وجع قديم، تدلي به شخصية ليست مؤهلة لقوله، وفي مواجهة من لا يفهمه ولا يعنيه. فهذا الخادم "شنكر" يغري "بوخلف" بالتزلف له وإسباغ ألقاب لا يفهمها، بأن يناديه "سير"، لأنه، وبما أنه كويتي، لابد أن يكون ثرياً جداً!!

وهنا يقول أبو خلف: ومنو قال لك إن كل كويتي عنده فلوس؟ أكثر الكويتيين حفاي (حفاة = مفلسين) وعلى طرق المعاش (المرتب) ونص الشهر المعاش امخلص، وينحدون على السلف، وأقصاد. حياتنا كلها أقصاد (أقساط) .. الثلاجة أقصاد.. السيارة أقصاد.. المكيفات أقصاد، حتى السفر صار بالسلف وأنا عمك.

شنكر: بس الكويت وايد فلوس، أكو بترول، ألف بير بترول أكو، وين يروح فلوس بترول بابا؟

أبو خلف: الحرامية وايد، ما سمعت عن حرامية المناخ اللي لطو الأكو واللي ماكو، وصاروا تجار على اظهورنا، والحكومة تتطمش (تتفرج) ولا قالت لهم شيء لأنهم

هوامير (جمع هامور وهو نوع من السمك الكبير) لو أنهم فقارا (فقراء) انجان غلوهم بالسجن وحطوا اصورهم بالجرايد.

هذه "الملصقات" الطنانة ليست من نسيج هذا السياق، وليس لها من هدف إلا استجلاب الحماسة من المشاهدين وتجديد استجابتهم للعرض، ولو أن الموضوع كله عرض من مستوى التحليل الاجتماعي، أو النفسي، لكان لمثل هذه العبارة مكان، ولكانت المسرحية نفسها أقرب إلى أن تأخذ مكانها في منظومة مسرح الخليج العربي. [1]

****

---

(١) يتأكد الطابع الارتجالي بهذا الامتداد (المصنوع) لعرض انتهى بخروج مايسة من خدمة أسرة الضرتين، فقد دفع بها الكاتب إلى مغامرات بوليسية، ثم دفع بها مرة أخرى في سجن النساء، لتواجه نماذج نسائية غريبة، وهذا القسم قد حذف عند العرض، فليس في فريق التمثيل غير دورين نسائيين، ولم يكن النص يحتمل هذا الامتداد في الأصل.

٣- صباح الخير يا كويت

كتب محمد الرشود هذه المسرحية الهزلية، وعرضها مسرح الخليج في مارس ١٩٩٥ من إخراج منقذ السريع. ومحمد الرشود هو الكاتب المسرحي الوحيد بين كتاب جيله (جيل ما بعد صقر وعبد العزيز) الذي صدر عن فنه المسرحي كتاب من تأليف الدكتور أحمد العشري بعنوان : الضحك وكوميديا النقد الاجتماعي في مسرح محمد الرشود - وقد صدر الكتاب عام ١٩٩٤، وعرض لعشر مسرحيات آخرها مسرحية انتخبوا أم علي، التي كتبت سنة ١٩٩٣، أما مسرح الخليج فإنه عرض له ثلاث مسرحيات:

١- إذا طاح الجمل: بإخراج نجف جمال - ١٩٩٥ - وتاريخ كتابتها ١٩٨٩ .

٢- صباح الخير يا كويت: بإخراج منقذ السريع - كتبت وعرضت ١٩٩٥ .

٣- لن أعيش في جلباب زوجتي: بإخراج منقذ السريع، كتبت وعرضت ١٩٩٧ .

لابد أن التدفق مستمر، وأن إنتاج محمد الرشود من المسرحيات الفكاهية قد حافظ على إيقاعه: مسرحية كل سنة. ولا يتسع المكان لعرض هذه المسرحيات أو أكثرها، من ثم نكتفي بإشارات مما كتب الدكتور أحمد العشري، وبوقفة عند مسرحيتين مما عرض له مسرح الخليج. تبدأ دراسة الدكتور العشري بإشارات وبعض اقتباسات مرجعية هدفها التأطير"العلمي" للطريقة التي اتخذها الرشود في الكتابة، فالكاتب الكوميدي لا يؤيد الشرير ولا اللاأخلاقي، ولكنه يؤيد المعقول والذي يستطيع أن يضبط نفسه، وكذلك تظهر الحاجة إلى انفجارات كوميدية مسموح بها تقدم على المسرح ليستمتع بها الجمهور الذي ينتقدها في وقتها، ذلك لأن هذا اللون من الكوميديا له قانون أساسي وهو الاحتفاظ بالنظام الاجتماعي القائم في الحماقات الإنسانية،

وليس خلق عالم جديد، لذلك يجب أن تكون للكاتب الكوميدي فلسفة في الحياة، وإلا فإن المسرحية - مهما كانت تفاصيلها صادقة - سوف يعوزها المغزى والتماسك، ومن ثم تصبح مسرحية مملة وعديمة التأثير. ويذكر الدكتور العشري من قول الارديس نيكول ما يحاول به جعل أساس الكوميديا في تقبل الجمهور لها، ويعارضه بكلمة لكاتب هذه السطور، ثم يعود لترجيح مقولة نيكول باقتباس (غير دال) من الكاتب المسرحي علي سالم، ليمضي عن الكوميديا إلى الضحك والجهد الذي يحتاجه الكاتب لإثارته. إن هذه المقدمات التي ذكرها الدكتور العشري لا خلاف عليها، كما لا إجماع عليها أيضاً، وما نثيره حول مسرحيات محمد الرشود (التي قرأناها له) يعيدها إلى فن عبد الرحمن الضويحي، الذي كان يلتقط بذكاء الموضوع الحاضر الشاغل للناس، ثم يحشد له المشاهد المضحكة بالكلمة، أو الحركة، أو الصورة، تتعاقب وتتراكم دون حرص على تقديم رؤية أو تشكيل علاقات تؤدي إلى إمكان تجريد خلاصة، إن شغل الحيز الزمني للعرض المسرحي بما هو لافت ومبهج ومثير، والانتهاء به إلى حالة "وكأنه لم يكن"هو ما يشغل كاتب هذا النوع. أما الجانب الذي لا يوجه إليه اهتمامه فهو الاقتراب بموضوعه من طبائع الحياة، والحرص على صورة الحياة فيه.

إن مسرحية "إذا طاح الجمل" صورة لتداخل مستويات من رؤى، وتزاحم مشاهد من الفكاهة، والكوميديا السوداء، والنقد الاجتماعي والنفسي. إن هدفها النهائي واضح ومنصوص عليه في سياقها، وفي المشهد الأخير أيضاً، وهو أن الأفراد زائلون، أما الحياة فتمضي دون أن تتوقف أو تأسى على أحد. هذه مقولة جيدة، وتجمع بين الأسى والعزاء أو الرضا، ولكن تفاصيل المسرحية لم تلتزم بتقديم هذه الرؤية الاجتماعية (الفلسفية) في حدود ما يدعم بناءها الفكري بقدر ما حاولت أن "تتهرب" من "الأسى" الذي لا يمكن تجنبه، بالمبالغة في السخرية، والاستماتة في تجنب أو تأجيل مواجهة الفكرة الحاسمة. إن المشهد الأول في جملته، على طوله، لا ينتمي لموضوع المسرحية ولا للأسلوب الذي آثره الكاتب، هذا المشهد أطرافه طبيبان في مستشفى حكومي، مهملان عابثان، والمريض مشاري، وزوجته غنيمة، وهو ينتهي بإعلان الطبيبين أن مشاري يعاني مرضاً خطيراً، وأنه سيموت بعد زمن محدد. هذا الإعلان (أو القرار)

هو بداية المسرحية، وكل ما سبقه من مكالمات تليفونية عابثة، وإهمال من الطبيبين، وحوار مستفز من غنيمة معهما، وتهديدهما بأنها ستذهب إلى ديوانية الوزير، وتهديد مشاري لهما بأنه سيشكو للصحف، كل هذا خارج الموضوع، لم يترتب عليه شيء، وهو مشهد من النقد الساخر، لا يلائم إعلان الموت في ختامه، إلا أن يكون الإعلان نفسه بقصد السخرية وإثارة الإزعاج. وقد حاول الكاتب أن يبدد مشاهد الألم بتضفيرها بمشاهد موازية تخفف أو تبدد هذا الألم، حتى مشهد الختام الذي يموت فيه مشاري موتاً رمزياً بإلقاء نفسه في صندوق الزبالة، جاء مصحوباً بضحكة مجلجلة، وختمت المسرحية باستقبال طفله الوليد بالغناء لسنة حلوة جديدة!! إن عملية "التضفير" هذه بدأت من المشهد الثاني، مما يعني أن المشهد الأول ظل قاعدة، أو بمثابة قاعدة لمسرحية أخرى، توقفت، في حين جرى استثمار خلاصته (أن مشاري سيموت بعد عام) لتنمية اتجاه مختلف في الفكرة وفي أسلوب الكتابة أيضاً.

سيتضح هذا التنقل بين المتباعدات، الذي يوصل إلى عدم الحرص على تكامل الشكل المسرحي، والعجز عن استخدام الوسائل الفنية المساعدة التي كانت تغني الفكرة وتسارع الإيقاع وتكسب العمل حيوية زائدة، سيتضح هذا في "صباح الخير يا كويت" وهي إفادة جيدة من البرنامج التليفزيوني الصباحي الشهير، المتكرر في المحطات الرسمية العربية، وفكرة البرنامج وإن تكن منقولة عن محطات أجنبية (أمريكية) فإن تحويلها إلى مسرحية استأثرت به الكويت غير مسبوقة.

وهنا نشير إلى أن من طبيعة البرنامج التلفزيوني أنه يعرض لقطة حية من الشارع، أو مقابلة في الاستديو، يعقبها فقرة جاهزة مسجلة قبلاً، كأغنية أو رقصة حتى يتم إعداد اللقطة الحية التالية.

تذكرنا المذيعة – في فقرة تقديم البرنامج – بتوجه مسرح النشمي الانتقادي، وليس مسرح الخليج التحليلي، حيث تقول: "سنحاول قدر استطاعتنا تغطية ما يدور في كويتنا العزيزة من خلال مراسلينا المنتشرين في الوزارات وأماكن الأحداث الهامة، وسنركز في برنامجنا على السلبيات والأخطاء حتى يتمكن المسؤولون من معرفتها

وإيجاد الحلول لها، هذا هو دور البرنامج، أما الإيجابيات فلن نتعرض لها حيث إنها شيء طبيعي لا يستحق الذكر" وهذا مع مجافاته لواقع البرنامج كما يعرفه مشاهد التلفزيون، وهو مشاهد المسرحية، هو خطأ فني، لأن الإشادة بالجمال والعظمة والتغني بالمجد والمبالغة في ذكر الإنجازات تعد ذهن المشاهد لاستقبال ما يؤكد تلك الدعاوي، فإذا دل تصوير الواقع الحي على ضده كانت الصدمة أشد، وكان التنبه إلى ما يجري أقوى، من ثم يكون التهكم على لغة الإعلام وشعاراته المفتعلة داخلاً في الموضوع، وهو ما لم تفطن له المسرحية على الإطلاق، مع أنه من أهم مصادر المفارقة والسخرية، باستثناء العبارة الختامية التي تنهي بها المذيعة المسرحية، عقب المشهد الأخير.

مسرحية "صباح الخير يا كويت" في أربعة مشاهد، من أربعة حقول اجتماعية منفصلة متباعدة:

١- كويتيين .. ولكن.

٢- سلامتك.

٣- الشرطة في خدمة الشعب.

٤- مطعم أم أحمد.

بعض هذه القضايا يثير مشكلات قديمة من منظور مستحدث، مثل اللوحة الأولى التي نجد جذرها في "ضاع الديك"، أو هل الكويتي من عاش تجربة بلده، أم من يحمل اسمها، ولكن الطرح الهزلي هنا يتسم بالخشونة والفكاهة الفجة، فالأبناء الكويتيون من أم مصرية يسرفون في استخدام الألفاظ السوقية التي تتبادلها الهزليات المصرية أيضاً، ويبالغ حتى يجعل الابن الأكبر يعمل "نشال" لينفق على أمه وإخوته، على أن الكاتب لم يجمل الجانب الآخر من المشكلة التي تحولت إلى صراع على المصالح المادية وغاب فيها منطق العقل وحقوق المجتمع، فضلاً عن الحس الإنساني وعاطفة الانتماء . وبصفة عامة فإن اللوحات الأربع ترصد مستجدات المجتمع المأزوم، من الجنسية، إلى "البدون"، ومن الأصيل إلى البيسري - كما في

اللوحة الأخيرة. وهذه القضية سبقت إليها مسرحية "الحاجز" ولكن الطرح هنا يتسلل من خلال المهن وأبواب الكسب المستجدة.

استخدم الكاتب فواصل ما بين المشاهد ثلاث مرات، فبعد اللوحة الأولى أغنية، وبعد الثانية عرض أزياء كاريكاتوري (ليتناسب مع طبيعة العرض) وبعد الثالثة أغنية. ونرى أنه لم يكن بحاجة إلى "تكرار" الفاصل الغنائي، ولم يكن من الصعب تلمس فاصل يناسب نقد المستشفيات يعقب لوحة "سلامتك". وقد سبق للكاتب في "إذا طاح الجمل" أن استعان بالمشاهد المصورة سينمائياً أو في لوحات "سلايد" حين تخيل مشاري أنه ميت لا محالة، فقد رأي قطاراً يمرق بسرعة، وقطاراً يتصدى له إنسان، ونعرف نتيجة هذا التصدي، فكان هذا التجسيد الرمزي دالاً على أن قطار الحياة لا يعطله تساقط الأفراد أمامه. في مسرحية "صباح الخير يا كويت"، وعقب نشوب صراع كلامي بين المصرية وأولادها، والكويتية وابنها، وإنكار أن يكون لأبناء الأم غير الكويتية الحق في الجنسية وفي ميراث والدهم، تظلم الخشبة، ثم تفتح الإضاءة على جلسة مجلس الأمة، وفي هذه الجلسة يناقش وسائل المحافظة على "الربيان" وتكثير الأغنام"، وهذه مفارقة طريفة تقوم على التداعي الضدي، ففي حين تهتم الأجهزة التشريعية بحماية الحيوان، تهمل تماماً الحفاظ على الأبناء وتتركهم لبلاد أخرى، وكأن الكويت ليست بحاجة إليهم!! إن الكاتب لم يكرر هذه الطريقة في التداعي، ولا يعني هذا أنه كان من المستحسن أن يسود الظلام ثم يضيء مشهد (وثائقي) مضاد ليدل على وجه المفارقة، فالتكرار يفقد الطرافة ويبدد الحيوية، ولكن كانت هناك حيل مسرحية أخرى، مثل تدخل الصالة، بل تدخل المذيعة، وهذه نقطة مهمة، حيث قدمت المشاهد التي يفترض أنها بث تليفزيوني حي أو مباشر، قامت به المذيعة ذاتها أو إحدى زميلاتها أو زملائها، ولكن هذا المذيع (الشاهد المشاهد) مفقود تماماً، وكأنه فتح الكاميرا وغادر المكان ! لقد كان باستطاعته أن يسأل أي طرف يرى أن يتوجه إليه بسؤال، وكان في استطاعة الكاتب أن يجعله "يتورط" في بعض الأسئلة الصعبة أو التي لا يمكن الجواب عليها، بل أن يجعله ينحاز في بعض المواقف إلى من يرى الحق في جانبه بدافع حاسة العدل خارجاً عن حدود وظيفته!! ما نريد أن نقوله أن الطابع الارتجالي موجود في هذه

المسرحية أيضا، وإن يكن بدرجة أقل من المسرحيتين السابقتين ، بصفة خاصة "ولعها شعللها"، ومعنى الارتجال هنا أو حدوده يتضح في هذه النقلات/ المشاهد/ التي لا رابط بينها، وعرضها عرضاً مبسطاً، لا يمس جوهر المواقف، باستثناء المشهد الأول (كويتيين ولكن)، فليست المشكلة هي "الإضحاك"، ولكن : مم نضحك، وإلام يؤدي بنا الضحك، وهو الجانب الذي لم يشبعه الكاتب، أو لم يلتفت إليه، وهذا ما يجعلنا نعيد هذه العروض إلى المسرح الشعبي، مسرح عبد الرحمن الضويحي، ومن قبله مسرح النشمي، دون أن تصرفنا "الكتابة" عن جوهر المكتوب، وأسلوب الكتابة.

****

٤- مهدي الصايغ

بدأ نشاطه في مجال التأليف المسرحي بمسرحية من فصل واحد، أخذت موقعاً في ثلاثية "الواوي" (١٩٧٦/٢/٢٦) وعبر ربع قرن عرض له مسرح الخليج ثلاث مسرحيات، وهو عدد قليل، ولكنه مؤثر ومتميز، وأهم ما يعنيه في منظور القراءة النقدية أن كل مسرحية من هذه الثلاثة تدل على نقلة نوعية أساسية يختلف فيها التشكيل الفني كما يختلف الأسلوب وتختلف الرؤية، وهذه النقلة المعبرة عن الاختلاف لا تصدر عن حيرة الموهبة والتردد على جهات شتى بحثاً عن مورد يرد عطش الرغبة في الكتابة، ولكنه اختلاف يدل على معاناة التناغم مع المرحلة، والبحث عن إيقاع يناسب الموضوع، وإن كل مسرحية من هذه المسرحيات الثلاث لتصلح لأن تكون رأساً وعلامة على طريق ومرحلة في تطور فن المسرح في الكويت.

مسرحية تنزيلات، (عرضت في ١٩٨١/١/٢١) ليست أول ما كتب للمسرح، ولكنها تصدر عن تصور صحيح لعناصر البناء المسرحي وحيل الكتابة الفنية، واستخدام ممكنات العرض الجيد. قد يكون في هذه المسرحية أمور أصبحت مألوفة ومتكررة في كتابات الجيل الجديد من كتاب المسرح مثل أن يكون أبطال المسرحية هم أنفسهم ممثلين في فرقة، يعانون البطالة، أو يبحثون عن نص مسرحي إلخ. وهذا ما وجدناه في "متاعب صيف" لسليمان الخليفي، و "الرحلة" لخالد عبد اللطيف و "النص" لإسماعيل فهد، بل إن تجمع الفقراء واتحاد الضحايا لمقاومة احتكار الإقطاعي مسألة طرقتها السينما المصرية أكثر من مرة بأكثر من طريقة. ومع هذا كله فإن مسرحية "تنزيلات" تبقى جديدة في وعيها بالتطور الاقتصادي والاجتماعي وقدرتها على الربط بين التركيبة الاقتصادية أيام الغوص، ونظيرتها في المرحلة الراهنة.

عجيل العريشان تاجر لؤلؤ ثري، يملك عدداً من السفن يعمل لحسابه، وله أربع بنات عوانس، لا يجرؤ أحد على الوقوف أمام ثروته وطلب إحداهن للزواج. ومع هذا فإن الرجل دمث الخلق، طيب بالمعنى التقليدي للطيبة والألفة. يمد سماط الإحسان للفقراء يأكلون حتى الشبع، ويوزع الأعطيات في المواسم الدينية، وقد يسقط بعض الديون إذا ساء حال الموسم وعاد الغاصة بلا أرباح، أو هبطت أسعار اللؤلؤ. من زاوية "العوانس" يتسلل عبد الله الحوسان، الكاتب الحاسب للعريشان، فيخطب إحداهن ويفاجأ العريشان، لكنه يوافق، رغم الفارق الضخم، تحت أمل أن يشجع هذا الزواج رجالاً آخرين على التقدم لبناته. في يوم الزفاف يموت العريشان بهبوط في القلب. لقد نزلت الرأسمالية عن عرشها ومدت يدها إلى طبقة دونها، وهذا يمثل نهايتها. ثم نعرف أن عبد الله ابن لنوخذا صغير كان يعمل عند العريشان وغرق مع إحدى سفنه. والآن.. جاءت الفرصة .. ولكن : أي فرصة؟

لقد جلس عبد الله مكان العريشان على الفور، وفي ليلة زفافه إلى ابنة العريشان تلقي التهاني والتعازي واختلط الأمر على الناس، لكنه بعد قليل كشف عن جديد من الآلام. رجعت الديون إلى أماكنها في أعناق الناس، زعم عبد الله أن العريشان فوض أمر كل شيء إليه، وأنه لم يسقط الديون، وأخذ كل سلطات العريشان حتى نسب نفسه إليه فهو "عبد الله العريشان"، دون أن يأخذ شيئاً من فضائله الأخلاقية كحد أدنى من السلامة الاجتماعية، ولم يسمح لكاتبه أن يقترب منه، خوفاً من مواجهة مصير سابقه!! عبد الله نموذج البرجوازي الانتهازي حيث يرث الرأسمالي فيكون أكثر ضراوة منه، وميلاً إلى التحكم في الأدنى والأضعف.

تحركت محاور الصراع في المسرحية ما بين أشخاص مختلفين، وهذه نظرة مرنة لمفهوم التفاعل الاجتماعي وتحرك مراكز التأثير في المجتمع. إن نشمي، ذا الساق المهيضة التي كسرت أيضاً في رحلة غوص، يمثل الرفض الحاد، ولكن هذا الرفض ظل فردياً، مظهرياً طوال عصر العريشان، لكنه يجد ناره وزيته حين يقسو عبد الله ويعامل الناس بازدراء، هنا يجمع نشمي عدداً من الموتورين المتمردين حول سفينة مهجورة

قديمة، يصلحونها بالاتفاق مع صاحبها، وهو في منزلة وسط، يمكنه أن يتصدى لعبد الله إذا ما فكر في الإساءة إليه. ولكن عبد الله - بعون من كاتبه - يتسلل لهدم المشروع والتفرقة بين المتوحدين حول السفينة القديمة، يتسلل برفق يوقع بينهم الفرقة. وإذ تعمل يد الحيلة في جانب، فإن يد الإرهاب تعمل في الجانب الآخر، فتشتعل النار في السفينة وقد أوشكت على التمام!! يستحكم اليأس من المصالحة الطبقية بين من يملك كل شيء ومن لا يملك حتى نفسه، فيجلس عبد الله (العريشان الجديد) في صدر القاعة، متخذاً كل رموز العريشان القديم، وتوضع موائد الطعام مباحة للفقراء بين يديه، فيتقدم أولئك في زحام مهين، حتى لا تجد المجموعة المنشقة سابقاً لنفسها مكاناً حول المائدة، فيسقط نشمي بين الأرجل، يحمله رفيقاه ويخرجون بجوعهم وكرامتهم المهدرة.

ختام المسرحية نسي أو تناسى أنها تمثيل داخل التمثيل، مع أن الكاتب كان حريصاً على كسر الوهم في كثير من مراحل المسرحية، استغل أكثر من حيلة لخدش الإيهام، من مناداة للممثلين بأسمائهم في الفرقة. وليس بأسماء الشخصيات التي يمثلونها، وانتقال الممثل علانية ودون تبديل في المظهر بين شخصيته كممثل، وشخصيته في المسرحية، واستخدام الصالة لزفة العرس، ولأمور أخرى متعددة . ومع هذا الحرص فإن المسرحية داخل المسرحية انتهت بانتصار الرأسمالية، مع تجردها من القليل من فضائلها التي حافظت عليها في عصور سالفة، أما المسرحية التي بدأت بحوار بين ممثلي فرقة تعاني القلق حول أهمية المسرح وضرورة النص الجيد، فإن هذه البداية لم تكشف عن تطور، ولم تصل إلى احتمال جواب!!.

لقد درس مهدي الصايغ فنون المسرح ومذاهبه في المعهد العالي للفنون المسرحية، وقد استوعب خبرته وأفاد منها كما لم يفد منها زملاؤه، وهي ماثلة في هذه المسرحية المتميزة، برغم ما أشرنا إليه من جوانب مألوفة أو مكررة. إن المناظر تتغير في نقلات سريعة مدهشة، ويتحرك الحدث بين كويت الماضي وكويت الحاضر بنعومة ودون شعور بفجوة، وتظهر قوى التحكم الاقتصادي، وقسمة المجتمع ما بين محتكرين

أغنياء متسلطين بثرواتهم، ومحتاجين يقضون حياتهم يلهثون وراء فكرة الاكتفاء وحلم الرفاهية دون أن يبلغوا من ذلك شيئاً، ويوظف التراث الغنائي الشعبي توظيفاً جديداً مدهشاً، حتى تتحول أغنية "توب. توب يا بحر" التي سمعناها في مسرحيات وتمثيليات كثيرة، تتحول في هذه المسرحية إلى مرثية حزينة للمصير الإنساني، واعترافاً أليماً بالحرمان، وقسوة الانتظار، دون أن يتغير في الأغنية كلمة واحدة، لكنها توضع في سياق جديد من موقع الحدث الدرامي الصاعد، وهو موقع لا يرفضها على المستوى الظاهري، ويعمق ويلون دلالتها على المستوى النفسي أو الرمزي.

إن إلمام الكاتب بالعمليات المساعدة لصناعة مسرحية، كاستخدام الستائر، ومواقع الإضاءة، والإظلام، ومستويات الخشبة، وأهمية استخدام فراغاتها جميعاً، هذا الوعي يذكرنا بكتاب المسرح الكبار الذين بدأوا رحلة الكتابة من مواقعهم خلف الكواليس، وكيف كان هذا الموقع الخبير بأسرار الصناعة موظفاً بذكاء في كتابة نص محبوك. وإذا كان مهدي الصايغ قد آثر حتى الآن أن يكتب مسرحياته بالعامية، ولديه تعليلات مقنعة لذلك – فإننا نتطلع إلى اليوم الذي يعقد فيه صلحاً مع اللغة العربية المبسطة، ليجمع في صيغة واحدة بين الصناعة الذكية الأنيقة، والأسلوب الأدبي القادر على الاستمرار.

وحين عرضت "ردوا السلام" في ١٩٨٦/٢/٢٦ فإنها كانت تلعب على الدال الواحد ذي المدلولين المتضادين، ولابد من قراءة العنوان في ضوء المحتوى لنعرف هل رد السلام يعني رفضه أم يعني تبادله مع الآخر، وحين عرضت هذه المسرحية فإن أقطار الوطن العربي كانت تعيش زمن الفرقة والتنابذ، الذي بدأ – كما أشرنا قبل – بتوقيع مصر صلحا مع إسرائيل (باتفاقية كامب ديفيد) وكان العراق قد تمادى للسنة السادسة في حرب ضروس مع جارته إيران، وزاد في انشطار، بل تشظي المواقف العربية، وارتفعت مدخولات النفط بصورة غير مسبوقة فأوجدت في الخليج شعوراً مركباً من الفرح بالفرصة والتعالي بها والقلق منها، وكانت مبادئ زمان عبد الناصر وطموحاته القومية لا تزال لها أصداء في ضمائر القوميين، الذين أربكهم الواقع

المتردي في كل اتجاه. لقد كانت مسرحية "ردوا السلام" استجماعاً لعوامل الانهيار، في مواجهة سر النهضة، وهو بناء الإنسان ورفض الخذلان.

في المسرحية السابقة "تنزيلات" استبقى الكاتب أهم مبادئ الدراما الأرسطية، (التقليدية) فعندنا حكاية تبدأ، وتتصاعد متشابكة الخيوط، لتصل إلى قمة التعقيد، وتنتهي، وعندنا شخصيات بشرية ذات أبعاد اجتماعية ونوعية وسيكولوجية واضحة، ولكل شخصية موقف من الحدث النامي المشترك الذي يتحرك بوسائط صراعية من الكيد والتدبير والمفاجأة الخ. في "ردوا السلام" احتفظ مهدي الصايغ بعنصر الحكاية، ولكنه لم يكشف عنها بالتدرج الزمني إعمالاً لمبدأ : وماذا بعد؟ كما فعل في "تنزيلات" وإنما أقام هيكل مسرحيته هذه على تقاطعات الزمان والمكان، وترك لخيال المشاهد أن يجمع بين الأجزاء، ويعيد تركيبها كما يعيد بناء صورة متفرقة الأعضاء، بحيث يتكامل في النهاية شكل حكاية محبوكة، واضحة المعنى والهدف.

الحكاية في "تنزيلات" خليجية، لم تغادر عالم الغوص وأثرياء اللؤلؤ وفقرائه أيضاً، وهذا الحصر في المحتوى المعنوي توازى مع المحتوى الشكلي والأنساق الجمالية التي دارت في إطار ما هو من معطيات البيئة من أغاني البحر وأناشيد الدشة والقفال ولكن ردّ السلام كان موقفاً ثورياً تحريضياً، يهدف إلى تجميع الأمة العربية حول موقف ينبعث عن وعي جديد، بالماضي والراهن. من هنا لم تنتسب "الحكاية" إلى مكان عربي محدد، إنها صحوة في ضمير الأمة، وإذا كان لا مفر من تحديد زماني، لأنها تواجه حدثاً حاضراً جاثماً على صدر الأمة، فإن المعاصرة كانت ماثلة في شخص "فتاح" – الأخ المتواطئ مع الغريب المتطلع إلى إكراه "اليمامة" على الخضوع والرضا به زوجاً دون أخيه "الشاعر"، وكان التاريخ الوسيط ماثلاً في لعبة "الأراجوز"، وهي البديل المقبول عصرياً وحركياً على المسرح لفن "خيال الظل" الذي عرفته الفنون العربية منذ قرون، ويشتبك التاريخ الوسيط بالتاريخ القديم من خلال شخصية "يمامة"، الحاضرة الآن، راهناً، وابنة الشهيد المعاصر أيضاً، أو شهيد كل العصور العربية، كما أنها تحمل اسم ابنة كليب – البطل الذي جمّع القبائل العربية في مواجهة الفرس–

فكأن وجودها ممتد عبرالعصور، وكأن قضية زواجها، صحة انتساب الأمة إلى ذاتها ويقظة ضميرها (في الشاعر الذي لا يكاد يفيق من الخمر) هي قضية كل العصور، فالشاعر كان دائماً المعبر عن إرادة أمته، وإذا اهتز يقينه في قيمة الكلمة، فإنه مع اليمامة، ومع الشيخ الباسم يستصحب عناصر البقاء بل التحدي التاريخي.

لقد حرص الكاتب على عنصر الفرجة والترفيه، فعلى الرغم من القصد والهدف ومناقشة القضايا الساخنة في إدراك المشاهد، فإن هذا قد جرى في جو من الطرافة والإيقاع المتسارع مع الأحداث المتسارعة، من ثم تراجع التركيز على الحوار السياسي المباشر أو الذهني المغرق في البراهين، وتجلى كعبارات خاطفة في مواقف تبدو متباعدة، تتحرك في أزمنة محددة وغير محددة، ولكنها تضيف إلى الموضوع مع كل حركة، من خلال التشابك في حكاية المسرحية التي تنجلي كلما تقدمت الأحداث إلى الأمام. قد تبدو أوائل العرض حريصة على تأكيد المشابهة والإسقاط، كالإشارة إلى الراديو وأنه صندوق مستورد وله ٢٤ لساناً (بعدد الأقطار العربية)، وأن يتكلم لاعب العرائس بشيء من الحذلقة الفارغة (العبارات البراقة): إلى من يسمع، من يعشق الجرح ونشيد النزف الغارق في أحلام الفارس الذي لم يزل يبحث عن سيفه المثلوم.

وحيث يرتدي الأراجوز عقالاً وغترة، في حين ترتدي الأراجوزة قبعة أوروبية وتمسك عصاً غليظة، وإذ يردد الأراجوز عبارات التظاهر الأجوف: من يجرؤ على ضربي؟! تنهال عليه ضربات الأراجوزة، وحينئذٍ لا يملك إلا أن يتحلى بضبط النفس والحكمة. هذا القدر من المباشرة، في الدقائق الأولى من العرض، كان ضرورياً لتأسيس الرؤية التي ستتشعب في مشاهد متقاطعة تبحث عن دواء للاعب الذي واجه البصقة الأجنبية فأصيب بالتخشب أو التشمع. لقد حدث انقلاب في تشكيل المشهد، أصبح اللاعب دمية متخشبة، وتحول الأراجوز والأراجوزة إلى مسؤولين عن إعادة الحياة إليه. ولكن الشعر الكفاحي الحقيقي هو الذي يزيل حالة التخشب، وقد أجاد الكاتب اختيار الشعر ومواقع إنشاده، وداعب الموروث العربي البطولي من غير خطابة أو وعظ أو شعارات. ولم يكن هذا مضافاً إلى المسرحية حلية أو تنشيطاً للتلقي، إنه في

جوهر الفكرة المجردة أو المقدمة المنطقية، فاللاعب له ولدان، هما مستكنان في كل عربي، وراثة وممارسة: الشعر والثروة، أو الشاعر وفتاح. إن إزالة التراب عن الذاكرة الجهادية، وإيقاظ روح البطولة في الشعر، والانتماء إلى الشعب قد اجتمعت في مشهد "سحري" خارج القياس العقلي، لترد الحركة إلى اللاعب المتخشب، ويردد اللاعب هذا عقب إفاقته: هي المعرفة إذًا، العارف هش بسام، فرحان بالحق، شجاع بالمعرفة!!.. ملعون من تيقن بالحق ألا يشهر سيفه (يتضرع وهو يستدير إلى موضع الشيخ) أيها الفارس.. ياسيدي.. لا ترتجل، فمثلك لا يستريح .. مثلك لا يستريح!!

هذه العبارات على لسان اللاعب بعد أن عانى قهر التخشب ثم عادت إليه الحياة هي خلاصة المسرحية، التي خلت شخصياتها من فارس (محارب) اكتفاءً بالفارس المقاوم بالرفض وبالشعر، وبشحن الرأي العام ليؤدي واجبه الجماعي وقد أيقن بالحق.

لقد استعان الكاتب بمفردات ثقافية قوية الإيحاء، منها هذا الشعر لمحمود درويش، وبابلونيرودا، وأمل دنقل، ومنها شخصية الشيخ الباسم يلقي درساً إلى جانب عمود من أعمدة الأزهر، ومنها تلك المصالحة (المستحيلة) بين القط والفأر على صندوق القمامة وإقامتهما مع الشاعر، ومنها زوجة الشهيد وقد احتفظت ببندقيته وجلست تحتضن وليدها تحت النخلة (صورة تستدعي مريم العذراء وهي تحرس الأمل الإنساني في الخلاص) وإن المشهد الذي تلتقي فيه زوجة الشهيد مع وليدها بالشيخ الباسم ليرتقي إلى مستوى الشعر الرفيع، بلغته الموقعة عبر تناقل العبارات، وبتداعي المكنون التاريخي الروحي، وبحالة التهيؤ التي يعيشها المتلقي أيضاً:

الشيخ الباسم: ما عمره الآن؟

زوجة الشهيد (تقدم له صغيرها) لا عمر لأبناء الشهداء.

الشيخ الباسم: (وقد وضع الصغير على حجره ويهدهده كما تفعل الأم) لا تفارقكم ميزة الشعر أبداً.

زوجة الشهيد: (تنهض باتجاه النخلة) أو مسبة الشعر. من يدري؟

الشيخ الباسم: ها. تسلل اليأس إلى قلبك وأنت زوجة هذا الشهيد (مشيراً إلى الصورة).

زوجة الشهيد: (وهي تلتقط من رطب النخلة) بل أعجب ممن يملكون البندقية، ولا يملكون الضغط على الزناد.

الشيخ الباسم: الشاعر سوف يصحو، سيعود كما عاد والده للحياة، وسيكون لهذا الإنسان (وهو يرفع الصغير بيديه) عمر يا ابنتي، لا يصيبك اليأس.

زوجة الشهيد: (وهي تأتيه محملة بالرطب) أنا لا أقول إنا وصلنا إلى منتهى الأشياء، ولا أقول قد مات ذلك الزمان. عندي ذخيرة الشهيد والبندقية، فمن يملأ رئتي برائحة البارود؟

الشيخ الباسم: (يعطيها الصغير) بارك الله لك.

زوجة الشهيد: (تعطيه الرطب) هنيئاً.

الشيخ الباسم: (وهو يتحلى بالرطب) لا تزال تمنحك رطباً جنياً.

زوجة الشهيد: (تحتضن صغيرها بحب) طالما نسقيها بماء المكرمات.

إن زوجة الشهيد التي تعلق صورته خلفها وتحمل طفله الرضيع، هي أم اليمامة، التي تردد مقولة اليمامة في ملحمة الزير سالم، التي تردد العبارة المأثورة في الملحمة الشعبية، التي تداخلت مع شعر أمل دنقل في قصيدته المعروفة التي أصبحت شعاراً وحشداً للقوى الرافضة للتراجع والهزيمة في الوطن العربي: "لا تصالح"، على أن الإشارة إلى "كليب" قد أولت تأويلاً لا يخلو من قلق، فقد كان أبناء العم الطرف الآخر في الصراع، من ثم يكون المردود الاستدعائي في عكس الاتجاه الذي تمضي إليه مقولة هذه المسرحية، حتى وإن رددت: "من يقف في طريقي لا يكون أخي"، وهنا تكون أشعار أمل دنقل أصدق تعبيراً عن خلفيات الفكر الذي تدافع عنه المسرحية.

إن "فتاح"- الأخ العميل الذي ضرب في مصنع الدولار، يقول لليمامة: "سوف

آخذك تحت عباءة شرعية، آخذك بميثاق، وهذه العبارة من بصيرة شاعر ونفاذ رؤية مسرحي يحسن قراءة الأحوال.

يأتي التنويع الثالث حين يكتب مهدي الصايغ "الصباح الجميل" عرضت في ٢٠٠١/٤/٢٣ وهي مسرحية قصيرة، من فصل واحد، في ثماني لقطات قصيرة. وهذه المسرحية شعر خالص، وليست شعرية الفكرة، أو شعرية العمق الدرامي كما في "ردوا السلام". الشعر في "الصباح الجميل" متحقق في التشكيل الحركي، وفي اللغة المجازية والإشارية الكثيفة، وفي المعادل الموضوعي الذي ترمز له حكاية المسرحية. ويبدأ التكثيف باختصار عدد الشخصيات إلى الحد الأدنى، وباختصار مدة وجودها على المسرح، واختصار اللغة المنطوقة اعتماداً على إيحاء الموقف ودلالة الحركة، وفي اكتناز الكلمات لكثير من المعاني، فالمسرحية – بهذا – قصيدة درامية، تؤدى بالحركة والإيماءة والكلمة – وهذا الترتيب يعتمد على المساحة والأهمية، وإذا كانت الحركة تأتي سلباً – العجز عن الحركة – فهذا يتحول إلى إيجابية المضمون. منذ اللحظة الأولى تتحدد الطبائع وتتكشف دلالات الرموز مصحوبة بدلالات الأسماء: فالأم (تقف بجوار) الشجرة، تلك التي تظل الجميع وتعجز عن حمايتهم، وولداها فواز وبسام. أما فواز فقد ذهب نصفه الأسفل بفعل قنبلة لا يعرف من أين جاءته وهو يسير في السوق فأخذ موقعاً أبدياً في كرسي المقعد يجدل حبلاً وبسام – ربما بقوة ما جرى لأخيه، وما تعاني أمه – يعد سلاحه لمنازلة غير متكافئة، تواجه القذائف الصاروخية بالشتائم، وسيدفع حياته ثمنا لما لا يعرف. وتبقى لمياء زوجة فواز (المقعد) رمزا للأمل، فهي تملك من المواهب والقدرة على الحركة ما تملكه راقصة باليه. يبقى رمز الزوج، زوج الأم، وهو الرابع في سلسلة الأزواج، وليس بأب للولدين، بل يحاول انتزاع لمياء، والسخرية من عجز المقعد ومحاولة قتله وإهانة الأم ووصفها بعدم الجدوى. ولعلنا نتساءل عن أهمية أن يكون هذا الزوج رابعاً، ولعله كان يكفي أن يكون "ثانياً"، وليس أباً للشابين الموجودين. ولكن المعنى (الشعري) الدقيق في هذه النقطة ليس أنه – فقط – زوج أم،

وليس أباً، وليس أيضاً أنها (الأم) امرأة مزواجة، حتى وإن بدرت منها أفعال تدل على التصابي وأن زمانها قد فات، إن التكرار يرمز إلى استمرار التجارب الفاشلة، والرقم (٤) يغلق المربع ويحوله إلى سجن وحصار كامل، وهذا تصور للماضي العربي، أو العلاقة بين الأمة وحكامها (أزواجها) وإذا لم نعاين غير الزوج الأخير، وهو رجل انتهازي يعتنق اللون الرمادي فيستفيد من جميع الألوان، فإن الأزواج السابقين لم يتركوا في أولاد الزوج الأول غير ما يلحق الصغار والهوان بهؤلاء الأولاد؛ يقول فواز (المقعد):

علمني أولهم فأحسن تاديبي..

لا تفتح فمك.. اسمع واحمد.. واشكر.

امضغ حاضرك راضياً .. ترضى فيما يأت من حالك الأيام

لا تبصق في الطريق .. لو طالك رذاذ غيرك.

إذا صفعك الكبير.. أدر له.. خدك

لمياء: وحين بكيت لأبي الثاني أن يكون لي حصاني الخشبي مثل أخي، نصحني بالاستيلاء على.. أخي.

ونصحني أبي الثالث بتكشيرة حلوة أن أساوم أخي، فأعطيه ليعطيني.

فواز ولمياء: عين بأظفر .. ساق بإصبع.. منزل بضيعة.. (حركة من الفم) .. لا يهم.

(يضحكان معاً)

لمياء: وأما الرابع.. فأراد لي أن أقف ويقف معي أخي على حبل نصف مشدود. نتأرجح ممسكين بنعم ولا.

هذه قراءة اليمة، بقدر ما هي حقيقية للتاريخ العربي، عبر سلاسل حكامه، الذي لم يترك من ميراث غير طلب الخضوع المطلق من الرعية (وصايا الزوج الأول كلها معنية بمراقبة الفم وإخضاع الوجه) واتخاذ الغلبة والقهر والغدر سياسة مع الإخوة، وإقرار مبدأ المساومة، والتخلي عن إعلان الموقف.. إلخ.

إن لمياء التي فقدت ساقيها الجميلتين، تستردهما، والشجرة اليابسة تسترد خضرتها، وهذا هو الختام (المتفائل) لمسرحية هي أغنية الضياع واليأس، ولكنه تفاؤل مشروط، أو هو طرح لنبوءة، أن هذا الابن المقعد المقهور، الذي قضى زمانه يجدل حبلاً ويهيئ به مشنقة، يتمكن ذات لحظة من عنق الزوج الرابع ذي اللون المائع والتطلع الدنس لمن هم في حكم أولاده.

في المسرحية "قطع" شعرية فلسفية جميلة، ولكن أجمل الشعر فيها جاء عفواً في صور وصفية يذكرها الكاتب توجيهاً للمخرج وإعانة على تحديد الشعور المطلوب.. للممثل، ولكنها تسفر عن صور غير مسبوقة، كأن يقول في مقدمة المشهد الرابع:

"يفتح الضوء على الأم، تجلس قرب شجرتها، وقد تزينت، وارتدت فستاناً لا يليق بعمرها. وزينة مبالغ فيها. يظهر الزوج ببقعة ضوئية غير منتظرة، كأنه الحاضر الدائم، الأم تستدير بآلية وتنظر إلى بقعة الضوء، يعتريها إحساس البقرة التي تنتظر أصابع الحالبة". إن الصورة التشبيهية الأخيرة تحتاج إلى شرح طويل قد لا يبلغ مداها مع ما تنطوي عليه من إيماء، فالبقرة، والانتظار، والحلب، والأصابع تضيف كل منها مغزى وإيحاء، أو تورية عن معنى آخر، وإن زينة المرأة (البقرة) واستجابتها لبقعة الضوء، تحمل الكثير من طبائع العلاقة المعقدة بين الأمة المحكومة، والحكام القادمين في هالة الضوء وقد عودوا الأمة أن تستجيب بمجرد ظهورهم حتى مع قسوتهم وظهور انحرافهم. وفي توجيه آخر يصف لمياء (المعجبة بساقيها وقدرتها الحركية) وقد فقدت القدرة على تحريك ساقيها "تقترب من فواز زاحفة، كأنها قطة عبرت الشارع بطريق

الخطأ فقطعت ساقيها. إنها - القطة - تزحف باتجاه الرصيف تريد النجاة". فهذا تشبيه آخر غاية في الإتقان، لأنه غاية في الدقة، ليس في تحديد طبيعة الحركة وهيئتها فقط، وإنما المشاعر الوجدانية المتشبثة ببقايا الحياة، برغم حالة اليأس والعجز. وفي مشهد ما قبل الختام، وقد توحدت الأم جثماناً مع ابنها الشهيد، يقترب الابن المقعد بكرسيه، وكان قد أجهز على الرابع، : يصل إلى الأم، يضع يديه عليها، يشعر بأنها ليست هنا الآن. يتشممها كجدي حديث الولادة!! هذه صورة تشبيهية أخرى، وليست أخيرة، ذات دقة وحساسية شعرية، وقد أشرنا إلى ما جاء في توجيهات انفعال الممثلين، أما العبارات المتداولة حواراً، وهي شأن كل عمل له طبيعة أوبرالية حركية، فإن شعريتها تستمد من مصادر متعددة، أشرنا إليها.

****

٥- الدكتور خالد عبد اللطيف رمضان

من دعائم الجيل الثاني الذي لا يزال يتفاعل مع الجيل الثالث (الراهن) من مؤسسي مسرح الخليج العربي، وأحد قلائل (مثل سليمان الخليفي ومهدي الصايغ) درسوا فن المسرح وعايشوا عملياته الإدارية والفنية[1]، مسرحيته الأولى "للصبر حدود" عرضت في ١٩٨٠/٧/١٠، والثانية : "عزل السوق" عرضت في ١٩٨١/٩/٢٤، والثالثة: "جم أقول" عرضت في ١٩٨٩/٧/١٠، وجميعها من إخراج منصور المنصور، ثم أخرج له عبد العزيز الحداد المسرحية الرابعة: "الرحلة" التي عرضت في ١٩٩٦/١٢/١٣، (وله مسرحية "اللعبة"- التي عرضتها فرقة المسرح الشعبي، وهي قراءة أخرى في لعبة السلطان - أو الرئيس - المتخفي). فهذه خمس مسرحيات بينها وجوه اتفاق، ووجوه اختلاف، وتسير بفن الكاتب في اتجاه التجويد الفني الذي تعد "جم أقول" الأكثر عذوبة وجمالاً. لقد اصطنع لغتين للحوار، فالمسرحيات الثلاث المستمدة موضوعياً من واقع البيئة الكويتية اتخذت اللغة المحكية (العامية الكويتية) للحوار، أما "الرحلة" و "اللعبة" فقد جاء حوارها بالعربية الفصحى، على الرغم من أن "الرحلة" تجري - في زمنها الخارجي - في مطار الكويت، و"اللعبة" تأخذ سمت الحكايات الشعبية، وهذا التقسيم جاء في صالح ترجيح اللغة العامية، التي حافظت على بساطة الحوار وتدفقه، وأبانت بوضوح عن الفوارق بين الشخصيات، السيكولوجية والاجتماعية، وهي فروق تطمسها اللغة الفصحي عند من يرتضي منها بالتعبيرات الجاهزة، وتحتاج - في التعامل معها إلى دراية خاصة، ليس بقاموسها الدلالي، بقدر ما هي في حساسية ترجمة المعنى في النفس إلى المعني في قوالب

---

(١) حصل على درجتي الماجستير والدكتوراه من جامعة القاهرة، في فن المسرح. كانت رسالة الماجستير عن مسرح سعد الله ونوس، وأطروحة الدكتوراه عن: العرب وتأصيل المسرح، وهما منشورتان.

الألفاظ. لقد أبدى الكاتب حماسة للعربية الفصحى، لأنها الأبقى، والأقدر على نقل الخطاب العام، ولأن العامية - حسب تعبيره هو نفسه في حوار شخصي - تغري الكاتب باستدراجه إلى القضايا العابرة السطحية تحت وهم الواقعية. ولكن "جم أقول" أو "بكم هذا" تؤكد ما يخالف رأي الكاتب.

يفضل خالد عبد اللطيف طريقة تقسيم المادة المسرحية في مشاهد، هي - غالباً - أسرع إيقاعاً من "الفصول"، وقد تسمى المشاهد لوحات، تطول أو تقصر دون نظر إلى "حجم" المسرحية ذاتها: للصبر حدود جاءت في أربع لوحات، وعزل السوق في عشر لوحات، وهما متماثلتان حجماً، وجم أقول جاءت في خمسة مشاهد، وهي تضارعهما. أما الرحلة - وهي في حجم المسرحية ذات الفصل الواحد فجاءت في أربعة مشاهد، واللعبة - التي هي أقصر النصوص للكاتب، ففي سبعة مشاهد.

مستوى القضية - المشكلة، تطور كثيراً عند خالد عبد اللطيف. وفي المسرحية الأولى تناقض أو اضطراب، بل مزالق. فالزوج الكويتي المتمرد على زوجته ذات النمط القديم، يذهب إلى مصر، فيتزوج شابة حسناء عصرية المظهر، غير أنه يتهيب إدخالها إلى بيته علانية بصفتها، فيوهم أسرته أنها خادمة. هكذا تعامل بعض الوقت في بيت الزوجية، لكن كل شيء ينكشف بعد حين. هذا موضوع هزلي أو كوميدي، يذكرنا بموليير أو بمسرحيات الريحاني، ولكن كاتبنا الشاب في تجربته الأولى حاول أن يجعل من الزوجة الثانية قضية اجتماعية، متناسياً الطريقة التي أدخل بها هذه الزوجة الثانية إلى حياة الأسرة، إنها طريقة هزلية لا تتيح فرصة للتحليل، وإن أتاحت فرصاً شتى للضحك.

كما أن هذه الزوجة الثانية ليست كويتية، إنها أجنبية كما تدعى حسب تقاليد البيئة. وهنا اضطرب ختام المسرحية، فلا ندري هل يعترض الكاتب على تجربة الزوجة الثانية في ذاتها لما تلحق ببناء الأسرة من تخلخل، أم أن الاعتراض ينصب على أنها أجنبية؟ إن كلمات "الجد" في نهاية المسرحية تدل على الموقف الثاني، وهو يساوي بين

هذه الفتاة، وقد كان أول المستفيدين من وجودها في مواقف يمكن أن توصف بالانتهازية، وبين من جعلوا البلاد خليطاً من أصحاب العيون الخضر والزرق!! ويجسد ويبالغ في مسألة الفروق في العادات والتقاليد، وكأنها ليست عربية بالمرة، ويدين أهلها الذين باعوها، ولا يدين ابنه الذي أغرى واشترى..

لقد قدم الكاتب مشاهد ضاحكة على قدر من الرقي، لأنها – في جملتها – تعتمد على المفارقة والتناقض في السلوك الإنساني ترتيباً على تشوش الأفكار والمعتقدات الاجتماعية، فالذي تقبله الجميع من خادمة جميلة حاذقة في إدارة الحياة الأسرية، وسعدوا به بل تسابقوا إليه أنكروه جميعا حين تكشفت الخادمة الطيبة عن زوجة (ثانية) للأب. ثم يتسلل شيء من عدم الضبط أو الخلل بسبب محاولة إضفاء "قيمة إضافية" على مشكلة الزوجة الثانية، وهي أنها – أيضاً– أجنبية، فهذا التوزيع على جهتين بدد الحتمية الدرامية التي "يجب" أن تنتهي إليها الحكاية المسرحية.

هذا المزلق تجنبه الكاتب في تجربته الثانية، فجاءت الرؤية أكثر موضوعية، وإذا لم تكن الحكاية مشوقة بالقدر الكافي لإثارة المشاهد، والاستحواذ على اهتمامه، فإن التنوع الشديد في زوايا الإطلال على القضية، وكثرة الشخصيات، وصراحتها – أحياناً – في التعبير عن نفسها، قدم بعض التعويض المفتقد في الحكاية. فالمسرحية – عزل السوق – من عشر لوحات، أو مواقف متتابعة.

١- سوق السمك وقد عرضت الأصناف العادية بأسعار مغالى فيها، في حين أخفيت الأصناف الجيدة لتقدم إلى من يدفعون أكثر. المتضررون يلقون اللوم على وزارة التجارة.

٢- في إحدى شركات التأمين يظهر استغلال الشركة لأحد العملاء، في حمايته من غموض شروط العقد بينهما، ومرة أخرى يلقى اللوم على وزارة التجارة.

٣- على أن جذور الاستغلال في أخلاق التجار وسلوكهم أصلاً. هذا يتضح حين يكتشف جاسم أن أخاه التاجر يشتري الشاي من السوق ويخزنه توقعاً لارتفاع سعره.

وهكذا في اللوحات التالية تنبع أهمية تكوين جمعية لترشيد الاستهلاك وحماية المستهلك، وهنا نكتشف المصاعب التي تحيط بإنشاء جمعية، مصاعب سببها القوانين ذاتها، والجمهور الذي ينحرف بالغايات العامة إلى فوائد شخصية، غير أنها تشق طريقها، وتحرص على مقاطعة السوق وتنجح نسبياً، ولكن الشركات تدس عليها، وتدس لبعضها، وتحاربها، وتحارب بها، إلى أن تدخل أزمة تجعل الأعضاء يتراجعون عنها حماية لأنفسهم.. حين تتحزب الأمور، ويغلب التشاؤم، يتقدم الجمهور بنفسه يطلب الانضمام إلى الجمعية.

في لغة المسرحية الثالثة "الرحلة" ما يشعر بأن الكاتب لم يسيطر – بالقدر الكافي من وجهة فنية – على الحوار الرشيق السهل المتلائم مع الشخصيات، مع هذا فإنه كتب مسرحية متوازنة، وعلى قدر من الجودة يبشر بميلاد كاتب سيأخذ مكانه إلى جانب الدكتور حسن يعقوب العلي في كتابة المسرحية الأدبية، التي تعطي المسرح الكويتي مكاناً لم يشغله حتى الآن في الصورة الشاملة للمسرح العربي، كعمل أدبي، اللغة الأدبية هي أداته.

شخصيات المسرحية من الممثلين، ولعبة التمثيل في التمثيل، أو المسرح داخل المسرح راقت عدداً من الشباب، لأنها تمنحهم مدخلاً طريفاً، وتتيح لهم الانتقال بين موضوعين، قد يمكن الجمع بينهما أو لا يمكن دون توجيه مآخذ صميمية للشكل. ومع هذا فقد تمكن خالد عبد اللطيف من وضع خطوط متلاقية، لهيكل مسرحيته، برغم الرتابة التي تسيطر على البداية ولو بقصد الإضحاك ، الذي سينقلب إلى الجدية في الموضوع الثاني. فرقة مسرحية تغادر الكويت لتشارك في مهرجان بالقاهرة. لا تتمكن الطائرة من الهبوط لرداءة الأحوال الجوية لكنها لا تعود إلى الكويت، وإنما تهبط في جدة[1]، يطول الانتظار، والملل، فيقرر مدير الفرقة أن يقدم عرضاً لرواد المطار، يواجهنا منصب "الخليفة" والوزير والقهرمانة والحاجب. وهذا الثلاثي الأخير يتآمر ويحكم

(١) أدخل الكاتب بعض التعديل على النص الأول، كان يتأخر إقلاع الطائرة من مطار الكويت، فيجري تمثيل العرض به، مع إضافات أخرى في اتجاه تحديث النص.

ويعزل الخليفة عن شعبه، ويظلم باسمه. لكن "مفتاح"- وهو من عامة البسطاء، يعلن رفضه لما يجري وحرصه على إبلاغ المظالم إلى الخليفة[٢]. فيساق إلى القصر مقبوضاً عليه بعد أن نرى - عن طريقه - كيف تتدخل القهرمانة في سياسة الحكم، وكيف يتجسس الحاجب على جميع الأطراف لصالح جميع الأطراف، وكيف يغرق الخليفة في حياة اللهو والمتعة بالجواري. ثم يختفي مفتاح من بين أيدي معذبيه، مستغلاً رداءه المسحور الذي ورثه عن أبيه، لينقله إلى الأمام ألف عام، أي إلى زماننا، كي نجد المشكلة ذاتها لاصقة بسلوك الأفراد، وعلاقتهم بالدولة أو الحكم:

الممثل: ولكن، يا سيادة المخرج، لقد انتهت المسرحية دون أن تقول شيئا، وكأنها لم تنته.

مدير الفرقة: لقد قالت الكثير.

الممثل ١ : ولكن صاحبنا هرب.

مدير الفرقة: لكن الثورة كامنة، تنتظر اللحظة الحاسمة، لقد تحول التذمر إلى فعل، وإن كان فعلاً ناقصاً، وستأتي اللحظة.

ويظهر أثر هذا "الشحن" المتحفز في مواجهة إهمال المطار، وهو الموقف الراهن.

الممثل ١: يجب الا نسكت على ما حدث. يجب أن نذهب إلى مدير المطار، ونقدم شكوى بكل ما لقيناه من إهمال وسوء المعاملة.... أيها الإخوة.... إنما تتعاظم الأخطاء لأننا نسكت عليها.... تباً لهذا الرداء، أما أنا فلن أصمت أبداً، مهما كان الثمن.

هذا التحول في الحدث، وفي الشخصية، هو الذي وحد الخطين في حكاية المسرحية، وأبرز المعنى النهائي لها.

---

(٢) في مسرحية "الثالث" و "خروف نيام نيام" كما في هذه المسرحية نجد البراءة وحسن النية وصفاً لصاحب السلطة العليا: السلطان او الخليفة، أما المظالم فيصنعها الوزير وأعوانه، ويبقى الأمل دائماً بالخليفة لو أنه يعرف!!.

إن "المقابلة" بين نصي هذه المسرحية (الذي كتب في الثمانينيات، والذي عرض بعده بعشر سنوات تقريباً) سيدل على أهمية "المراجعة"، والتجويد الفني من جانب، كما سيدل على نمو خبرة الكاتب بفنون العرض المسرحي، من جانب آخر. ففي النص الذي عرضته فرقة مسرح الخليج تتخلل المفارقات الكوميدية، حتى يشكو الثوري "مفتاح" وزير الدولة إلى نفسه ظاناً أنه الحاكم، ويتداخل الركاب الموجودون في المطار في أداء العرض (وليس في سياقه) ولكن إغلاق موضوع الفساد بالقبض على مفتاح لا يروق المشاركين في التمثيل من الركاب، فيقررون الاستمرار، وفضح الانحراف، ولكن الشرطة السرية التي كانت تراقب كل شيء عن بعد، تتدخل لإيقاف المحاولة. لقد اختفى "مفتاح" بالسجن، وليس بالهرب السحري، واشترك الركاب في التمثيل، وانتهى الحدث الخارجي بإقلاع الرحلة. أما الحدث الداخلي فلا يزال يتفاعل حيث ينبغي، أي عند المتلقين الذين قرروا استمرار العرض.. ولكن: هل تمكنهم رقابة زمانهم، (وليس رقابة العصر التاريخي) من عرض مظلمتهم؟ أم أن مصير "مفتاح" لا يزال هو الطريق لكل صوت محتج، حتى وإن جاء الاحتجاج عن طريق الفن؟

✡✡✡✡

مسرحية بكم أقول، أو : چم أقول، ذات خصوصية فنية ، تنفرد بها من بين مسرحيات خالد عبد اللطيف، وتقدم في المسرح الكويتي أسلوباً فنياً قليلاً ما نصادفه. وفي هذه الصفحات المحدودة نحاول إبراز مكونات هذا الأسلوب الفني. أما "الحكاية"- أو قصة المسرحية - فإنها ليست مصدراً فارقاً، إنها حكاية مسرفة في البساطة، وربما سبقتها مسرحيات إلى طرح جانب مما تعرضه، ومع هذا يظل التفوق الفني معقوداً لمسرحية "بكم أقول" دون منازع، مما يعني أن هذا التميز في جوهر الفن المسرحي من حيث هو صورة حياة من منظور محدد. ويمكن أن نستعيد بعض المسرحيات السابقة لنجد بعض "الثيمات" قد أخذت مساحة اهتمام أكثر مما هي في هذه المسرحية بحيث هيمنت على خطوط التشكيل؛ ولعل اكتناز المساحة وتداخل الثيمات هو الميزة الأساسية هنا، بحيث شاكلت الحياة في تحولاتها التي لا تكاد تدرك إلا بعين خبيرة.

١- فقضية زواج البيسري ببنت الأصول سبق أن طرحت كقصة حب، وهي موضوع مسرحية الحاجز، التي ألفها صقر الرشود، ولكن "أحمد" في "بكم أقول" قد تزوج طيبة بالفعل (لاحظ الحياد في اسم أحمد، والدلالة المنحازة في اسم طيبة) وإذاً فهنا يرصد ماذا بعد الحب، وحتى بعد الزواج. إن طيبة التي توصف أسرتها بأنهم "أهل عز وأصل، وشايفين خير من زمان" يحرص التكوين الاجتماعي للشخصيات على أن يضعف "جبهة" أهل العز والأصل، وأن يدين "الخير" الذي حصلوا عليه من زمان، إذ لم نر من هذه الأسرة غير "فهد" أخي طيبة، وهو يلعب بالدنانير لأنه نزل حلبة "المناخ"، وهذا ظرف طارئ استفاد منه كما استفاد غيره، وغير أم الزوجة التي تحمل النصائح "الخالدة" للمرأة العربية في كيفية الحفاظ على زوجها واستنزافه في الوقت نفسه. بعبارة مختصرة: لا نجد في هذا الثلاثي (الأصيل) ما يميزه عن غيره، ولو من حيث التماسك الأسري، أو الشعور بالعشائرية إلخ. في مقابل هؤلاء الثلاثة نجد "أحمد" - الزوج - الموظف، الذي نال قسطاً جيداً من التعليم، وقنع بدخله المحدود، وتحمل همزات زوجته وندمها على الرضا به، حتى إذا نزل سوق المال وتحول إلى الثراء راح يفيض على زوجته مغذياً نهمها للثروة، ليتاح له ممارسة حياته بحرية ما كان يحظى بها أيام الوظيفة. ثم هناك شخصية الجد (خليفة) وهو الذي ربى أحمد، وهو نموذج نادر يحتاج إلى عناية خاصة. والمهم أن دعاوى التعالي بالأصل توقفت أو تراجعت حين انتقل أحمد من الراتب الشهري إلى الأرباح التي يصعب حصرها، وإن بقيت رواسب سلوكية محدودة تبدو في استمرار طيبة توجيه عبارات الاستخفاف للجد العجوز والرغبة في التخلص منه.

٢- وكذلك اهتمت مسرحية "الدرجة الرابعة"- التي ألفها عبد العزيز السريع - برصد التطور الأسري من خلال علاقة السكن، ورغبة الزوجة في الانفصال

بزوجها إلى سكن خاص، بحيث تمارس تسلطها عليه دون تدخل من طرف ثالث. وهنا ينطوي أحمد على ذات الأمنية، ولنفس الأسباب الاقتصادية: "لو سامعه كلامي وساكنين مع إخواني وجدي"، فالمسرحية هنا بدأت بما انتهت إليه "الدرجة الرابعة"، ولو في الظاهر، ففي مسرحية السريع كان هدف ثريا ممارسة حريتها في إقامة الحفلات ودعوة صديقاتها، وكان هذا موضوعاً مثيراً وممكناً أواخر الستينيات وأوائل السبعينيات، ومن المؤكد أنه لم يعد كذلك أواخر الثمانينيات (حين عرضت هذه المسرحية) من ثم استبعدت الحفلات والصديقات، ولم تبخل المسرحية بجانب من التعليل وهو الغلاء الشديد، ولعل موقف الجد العجوز يومئ إلى الجانب الآخر من التعليل وهو تنامي الشعور الديني السلفي (كان الجد حريصاً على الثوب القصير، وتغطية الرأس بالغترة دون عقال) وبهذا كان التطور الاجتماعي حاضراً في سلوك الشخصيات، صانعاً للعمق الدرامي دون تعلق بالبهرجة الاحتفالية.

٣- أما صعود سوق الأوراق المالية، ثم انهياره ، المعروف بأزمة "سوق المناخ" فقد تناولها المسرح أكثر من مرة، في مسرحية لعبد الحسين عبد الرضا: "فرسان المناخ" وأخرى لإبراهيم العواد: "زوجة من سوق المناخ"، وغيرهما في سياقات مختلفة، ولكن خالد عبد اللطيف لم يتوقف عند كارثة المناخ: أسبابها، وآثارها على الاقتصاد. لقد اهتم برصد انعكاس ما جرى على النشاط التجاري، إذ انفتح التكوين (التاريخي) المغلق لطائفة التجار ورجال الأعمال، وانفتح بضغط الظروف ليدخل منه أشخاص جدد اكتسبوا وضعاً وجاهياً متميزاً (حصل عليه أحمد) جعل المتباهي بالأصل يسعى للاستناد إليه.

والآن.. اعتقد أن ما تريد هذه المسرحية قوله أصبح واضحاً بدرجة كافية، ومع هذا يبقى جانب من الوضوح لا يزال يبحث عن تعليله ليجيب عن وصف التميز، فبعد هذا التشابه الذي انطوى على مغايرة تمس الجوهر، في ثلاث نقاط (على الأقل) نشعر

بأن المسرحية التي قامت على سبع شخصيات لا أكثر قد حققت تلاحماً واضحاً في توالي أحداثها الصغيرة، وأن الفاصل الزمني بين أحمد في زمن الوظيفة، وأحمد في زمن الثروة والتجارة لا يتجاوز العامين، لم يخلخل قوة التعرف، بل قوة التوقع لدى المشاهد، لأنه كان قد رأى وعاين عن قرب أهم الشخصيات، بل جميعها، في أقل امتداد ممكن لعمل مسرحي، بعبارة أخرى: إن الكاتب لم يهدر أية عبارة أو جملة أو حركة. حتى شكوى أحمد وزوجته - أيام الوظيفة - من إهمال وكيل مالك العمارة في إجراء الصيانة للشقة، تقابل - أيام التجارة - بشكوى المستأجرين عند أحمد، من إهماله في الصيانة وتحفزه لرفع الإيجار!!. أما النقطة المؤثرة بقوة فماثلة في رسم الشخصيات، التي نالت عناية حقيقية، بحيث ظلت قوية الحضور بصفاتها طوال المسرحية، وهذا الحضور المكين خدم الفعل الدرامي، وعمل على تماسك الوعي بها، أي تماسك المسرحية ذاتها، أو ما عبرنا عنه بالتلاحم الشديد بين أجزائها.

إن طيبة قد حددت أهم ملامحها الذاتية بوضوح منذ الدقائق الأولى في المسرحية، وكذلك ظلت استجاباتها محكومة بهذه الملامح الأساسية مع تطور محسوب يجاري الثروة المتصاعدة. إنها شخصية غير متعالية أو مغرورة - بدليل رضاها بالزواج من طبقة أقل - ولكنها- فيما لا علاقة له بالطبقة - صعبة الرضا، كثيرة التذمر، تميل إلى المخالفة، ولا تحرص على إبداء المجاملة، لا تعرف دفء العواطف حتى تجاه أخيها وأمها، ترفض مساعدة زوجها بشيء من راتبها ثم تمرن نفسها على استنزافه لحسابها الخاص، وتغضب إذا لم يهب لمساعدة أخيها، في حين تتهرب هي من مساعدته!! إن الشخصية المعادلة، أو المقابلة لطيبة ليست الزوج - أحمد - وإنما الجد (خليفة) وهو شخصية متميزة بصرامة ودون ضجيج، هو بقية الكويت القديمة، شاهد على العصور، وشاهد على الطريقة المخاتلة (لا تختلف عن اللصوصية) التي تثرى بها طبقة على حساب أخرى. لقد باع بيته (في حادثة قديمة تعرض تمثيلاً مقتطعاً من السياق الزمني على طريقة الفلاش باك) لجد طيبة، الذي طارده بالإلحاح

والإغراء برفع الثمن، حتى استولى على البيت الذي سيتم استملاكه (فيما يعرف بالتثمين) بأضعاف هذا السعر!! على أن فكرة الكاتب عن الطبقات لا ترتكز على قوالب جاهزة، وإنما على منطق مصالح توجه الأخلاقيات، ففي مقابل خدعة بيع البيت قديماً، يجري التحايل من أحمد (حفيد الضحية القديمة) مستعيناً بمساعده (حسني) للاستيلاء على صفقه بما هو دون قيمتها:

أحمد : لا .. (يترك جده ويتجه ناحية حسني) اشسويت؟

حسني: خلصتها.

أحمد : صح

حسني : صح ، والا .. أنا حسني.

أحمد : والقيمة

حسني: مثل ما طلبت

أحمد: وأنا عند وعدي، بس عسى ما حس بشيء؟

حسني: أبداً، أنا في البداية ما خليته يشعر أنك تبي تشتري، واشتغلت عليه، ما سبتش عيب ما طلعته فيها.

الجد: تجارة آخر زمن.

صراع الثروة ليس له عصر، وليس له طبقة يلازمها، إنه ملازم للثروة ذاتها أينما حلت، وعبارة الجد ختام مستنكر، لكنه سيدلي بعد قليل بشهادته في حادثة مشابهة كان الجد نفسه ضحيتها.

إن طرفي الصراع في المسرحية ليسا الزوج والزوجة، وإنما الزوجة والجد، فهو المقابل النقيض، وهي تماثله تمسكاً بصلابتها وموقفها الرافض له، وهو مثلها أتقن الكاتب تصويره (الجواني) وليس المظهري، إنه ليس مجرد عجوز قديم يؤثر ثياب

زمانه، وقد أدركه شيء من ضعف الإدراك، فراح يلتقط أوراق الصحف القديمة يقرأ ما بها ويحكيه لمن يتحدث إليه. إن لغته المثقلة بالأمثال القديمة، واستمساكه بحريته، وحرصه على أن يظل يخدم نفسه بنفسه (أحب أخدم روحي بروحي) هي سمات عصره، والتقاط الصحف والحديث عما بها من أخبار شنيعة وقاسية هي حالة نفسية، ورامزة إلى أن المستحدث في حياتنا ليس اكثر من جريمة ترتكب على رؤوس الأشهاد. الجد يسلم بالفروق الاجتماعية، ويرى أن أحمد تخطى الحاجز حين تزوج من طيبة، وأحمد لم يوضح دافعه لهذا الزواج، ولكنه سيظهر في طموحه المالي، وامتلاكه أخلاقيات تلك الطبقة التي عمل على الانتقال إليها، ولهذا تنتهي المسرحية وقد انتقل الجد بإرادته إلى بيت من بيوت رعاية المسنين، وجلس في سلام يلعب الورق غير مهتم بما يجري في الخارج. لقد تبادلا الرفض العلني الآن، ورضيت الكويت القديمة بالانزواء مع النظراء، تحكي حكايات الماضي في بيت منعزل وهادئ، في حين استمر صخب الحياة الفائرة في الخارج. وإن عنوان المسرحية "جم أقول" أو "بكم أقول" وهي العبارة التقليدية التي يرددها الدلال في السوق بين المتنافسين على الشراء ليحسم صفقة معلقة تومئ إلى هذا الوضع التنافسي المعلق، وقد انتهى إلى استسلام الجد بخروجه من الصراع. فالمسرحية إذًا ترصد التطور الاجتماعي الذي حدث زمان كتابتها (الثمانينيات) وهي تعنى بأهم تحولاته - الاقتصاد وطرائق تكوين الثروات، وما يتبع هذا التحول من اختلاف في القيم والسلوك والمظاهر، ولكن دون افتعال أحداث كبيرة، أو خطيرة، ودون صخب من الشخصيات، التي تبدل أكثرها دون أن يشعر بهذا التبدل. إننا مع هذه المسرحية، نعيش أسلوب "تشيكوف" وفلسفته في "بستان الكرز" و"الخال فانيا" وأمثالهما من المسرحيات التي تمردت على المبادئ الأرسطية، فلم تجرد الحياة من "الصراع" ولكنه ليس الصراع الذي يستقطب قوى طرفين متواجهين لابد أن يحسم لحساب أحدهما، إنه صراع هادئ، متموج، موزع، قد لا تدركه الشخصيات التي تمارسه، لأنه جزء طبيعي تتنفس به حياتها المستمرة، وهذا أوضح ما يكون في طيبة والجد، وإن كان ماثلا بدرجات متفاوتة في جميع الشخصيات، وهذا ما يؤكد

سلامة المنطق ووحدة القاعدة والنهج الأسلوبي في هذه المسرحية. نتوقف قليلاً عند مشهدين أحدهما من بداية المسرحية والآخر قرب نهايتها، لنرى كمون الدلالات والرموز في العبارات المسالمة أو الهادئة التي تتبادلها الشخصيات وكأنها لا تعني لها شيئاً.

طيبة: (تلتفت فلا تجد الجد قربها وهي تصب الشاي) ناد جدك خل يشرب الشاي.

أحمد: جدي.. حياك.

خليفة: (منتبهاً) ها. لا. توني شارب.

طيبة: لقى له قراطيس يقرا فيها.. بعد من يقدر يحاكيه.. بس أحسن له.. من القراطيس اللي يلقطها من الشارع.

إن تقديم الشاي – وهو واجب مقدس لكل داخل إلى جماعة – يأتي مصاحباً لروح غير راضية، لهذا لا تخاطب الجد مباشرة، وإنما تنادي زوجها. يأتي الرفض قناعة، أو رداً على الجفاء بالاعتذار عن قبول التحية، من ثم يكون التعبير وتوجيه الإهانة الصريحة وكأنها مجرد تقرير واقع.

أما مشهد قرب النهاية، وكأنه يبرز المصدر القهري للتغير في الحياة، فيقول فيه الجد لأحمد.

الجد: وايد تغيرت.

أحمد : أنا؟

الجد : لا أنا!!

أحمد : الدنيا هي اللي تتغير من حوالينا.

الجد: قصدك احنا.

أحمد: شنسوي.. الوقت تغير.

هكذا يتـغير كل شـيء، بما فيه نحن، دون أن ندرك "فداحة" التـغير، وقد كانت المسرحية الكلاسيكية، التقليدية تختار زمن التغير، ثم تختار حادثة ترصد من خلالها هذا التـغير بصـورة حادة ومكثفة، وهذا ما رفضه تشيكوف في مسرحه المتمرد في أسلوبه على التشكيل الكلاسيكي، وهذا ما فعله خالد عبد اللطيف رمضان في هذه المسرحية الجميلة. إن التغير حادث بقوة حركة الزمن، كما أشار أحمد، ولكنه تغير بطيء غير محسوس، وهكذا رأينا افعالاً تتكرر مع اختلاف أقطاب الفعل(مثل شكوى الساكن من المالك، ومثل مخادعة صاحب الشيء للاستيلاء عليه بأقل من قيمته) وكما يحمل التكرار قيمة الثبات فإنه – في ذات الوقت – يحمل قيمة مضـادة، هي التغـير الذي تضفيه الممارسة. إن طيبة – مثلاً – تضمر وتبدي- من أول المسرحية – تأففاً من وجود شخص الجد في حياتها البيتية – مع أنه لا يقيم معها – وهي شديدة الإحساس بعار مظهره في الملابس وعادته في التقاط أوراق الصحف أينما وجدها لإعادة قراءتها، ولهذا كانت تبادره بالرد الجاف أو تحدث به نفسها، بل قد تتهرب من الوجود معه في نفس المكان، كأن تتصنع انشغالاً بأمر آخر:

طيبة: يمه.. تعالي أبيك (وهي خارجة مع أمها) إذا بتطالعين هذا متى تخلصين؟.

أما في عصر الثراء فإن طيبة أصبحت أشد ضيقاً بظهور عجوز الزمن الماضي في حيز رؤيتها وأصبحت لديها الجرأة على المطالبة باستبعاده، وإن يكن بطريقة ظاهرها الرحمة، فهي تماماً تناسب الأثرياء؛ وفي هذا المشهد يظهر التواطؤ الخفي (بالصمت) الذي بدأ يتسلل إلى نفس أحمد (الحفيد) تجاه جده، إنه "يتبرع" بوصف جده بأنه متعب يعاني في حياته، وأنه من الخير أن يستريح، ولكنها ليست الراحة التي يتوق إليها الجد:

الجد: أنا كل اللي أبيه أحد يرد علي الونس. ماني مثل قبل، كل ما ضاق خلقي مريت على أحد من الأهل أو الربع.

أحمد: أقعد ببيتك، وأحط لك صبي يقوم بخدمتك، واللي يبيك يمر عليك.

الجد: وحط بعد مترجم.. يتفاهم مع الصبي.

بلمسة شعرية نادرة، تمس شغاف القلب، يعرض هذا المشهد الحواري المكثف مشكلة "عجائز" العائلة بعد أن مضى زمانهم وأدوا واجبهم: الزموا البيت، سنيسر لكم الخدمة، ولكن لا تزعجونا بحضوركم، ومن يرغب في زيارتكم سيفعل!!- ولكن هذا الحل بتحديد الإقامة (المنزلية) يقابل بالتهكم، من هنا يأتي التقاط طرف الخيط (الصحي) وتأتي التزكية من طرفين:

أحمد: لا تدير بال جدي. ترى ما فيك إلا العافية، ولا تحاتي، باكر ترد لك عافيتك.. وتصير أحسن من قبل.

الجد: تقص علي والا على روحك؟ وين ترد العافية؟

أحمد: تبيني أوديك المستشفى؟

طيبة: دخله المستشفى يسوون له فحوصات ويرتاح كم يوم هناك.

إن هذا الجد (التشيكوفي) يستعصي على الكسر، لن يدخل حياة النفي أبداً، ولهذا يرفض حل المستشفى، كما رفض لزوم بيته، وكما سيرفض الانضمام إلى بيت إحدى بناته، بل إنه يصف أحمد بما لم يصفه به من قبل (قليل الذات) حين يحاول إغراءه بهذا الحل. من ثم يكون الختام في بيت رعاية المسنين، وهذا الحل غير مرضي عنه من أحمد (الواسع الثراء الآن) ولكن الجد يصمم عليه، إنه عودة إلى عصره.. إلى حياته الحقيقية.

هكذا تجلى أسلوب تشيكوف المسرحي، الصلب القاطع البارد مثل شفرة تقطع قبل أن يدرك المذبوح بها أنه ذبح. هذا المشهد أطرافه الجد، وطيبة والأم (أمها)، والجد – كعادته – يمارس هواية قراءة أوراق الصحف القديمة، ويعقب عليها بما ينتمي إلى عالمه الخاص، وأفكاره:

الجد: الله يكافينا الشر، الواحد ما يقرا إلا البلاوي بها الجرايد.

الأم: هذا ما دوخنا.

طيبة: كنه راديو مقعّد.. يا ليته يقرأ وهو ساكت.

الجد: إيه، قلنا من زمان.. كل شيء له حد. (يتجه ناحية الأم) شفتي يا أم فهد، هذا اللي لازم يصير، دوام الحال من المحال، عيل كل شيء بصعود.. زين لي متى الأسعار رايحه لي فوق.. الناس تشتكي ولا أحد يسمع.

الأم: أنا اشفهمني بها السوالف؟

الجد: كل شيء له نهاية.. ماكو شيء يدوم، قبل الماي ينقلونه على حمير، وتالي طلعت عرابين الدن، وعقبها العربابين اللي على طقطاقي، وعقبها طلعت التناكر، والحين.. الماي يجي يركض بروحه ببيبات.. لي البيت.

طيبة: طالعي الأمثلة.

الأم: إحنا وين.. والماي وين

يعود إلى قراءة الجريدة وهو متجه إلى مكانه

هذا المشهد المفعم بروح الشعر، ينبض بروح الإنسان المتوحد، الذي يعيش مع أفكاره في دائرة مغلقة، وقد ضاعت اللغة المشتركة النابعة من الاهتمام المشترك، وإن اتخاذه طريقة الحصول على المياه وكيف كان أهل الكويت يعانون مشقتها، وما هم فيه من يسر الآن، وهو يعد هذا في ذاته نعمة عظمى لم يلتفت إليها أحد، اختيار لعماد الحياة من جانب، وأنه لغز الماضي والمستقبل - ربما - ولكن طيبة وأمها تعزفان على أوتار أخرى، لا تريدان بذل قليل من التعاطف، ولو على سبيل المواساة - لهذا العجوز المفعم بإرادة الحياة.

****

٦ - الفنان محمد السريع

إن المحور الذي يقود خطى هذا الكتاب هو"فكرة المسرح": التي تبدأ بالنص، وإن كانت تطمح إلى العرض، ولهذا جرى الحوار التبادلي عبر فقرات المكتوب بين قضايا النظرية، وما حققته النصوص، من ثمّ ظل ما ليس قضية مسرحية، وماهو خارج النص، أويصنع نصه الحركي متجاوزاً ضفاف المكتوب، ظل في موقع الإشارة الدالة، وليس التعرف المشبع، فباستثناء ما دخل التاريخ من إبداع صقر الرشود في مجال الإخراج، التزمت المعرفة بجهود صناع العرض المسرحي من المخرجين والممثلين وكافة المشاركين بحدّ التسجيل دون التحليل، والرصد دون الحكم، ولسنا نشك في أن هذا المنهج الأقرب إلى "الأكاديمية"، وما تحرص عليه من طابع النظرية، والحرص على الأسس الجمالية، الفلسفية، قد ألحق قدراً من الحيف بشخصيات كان لها- ولا يزال - تأثير إيجابي لا يمارى فيه، في تأسيس فرقة مسرح الخليج العربي، والنهوض بها، وتأصيل شخصيتها الفنية، وتجديد دمائها كلما أوهنها تقلب الظروف المحيطة بالظاهرة المسرحية بعامة، فضلاً عما يمكن أن تتعرض له هذه الفرقة بصفة خاصة.

هذه وقفة واجبة، وإن تكن قاصرة عن أداء المعنى الذي أكنه، حين راجعت الجانب الوثائقي الذي سجلته في هذا الكتاب متعلقاً بالفنان محمد السريع، وقد أحصينا مؤلفاته وأحصى غيرنا أدواره التي أداها على الخشبة، ودلت الدراسات على حضوره المؤثر الفاعل في حفظ كيان الفرقة طوال مسيرته المسرحية التي تجاوزت ثلاثين عاماً بعدة سنوات. وقد دخل محمد السريع تاريخ المسرح الكويتي بجدارة، حين غادر دنيانا، واكتمل جهاده الإنساني (الفني) الحضاري في تجليات مختلفة، وجدت أنه يصعب تلخيصها، كما يصعب تخليصها، وهذا بدوره يدل على الحيوية والتداخل، وإن

لم يدل على الامتداد الكمي. ومن الطريف حقاً أن الكتيب الذي أصدره المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، بمناسبة تكريم اسم الفنان محمد السريع ضمن فعاليات مهرجان الكويت المسرحي الرابع (٢٧ مارس - ٥أبريل٢٠٠٠) نصّ على سنة ميلاده، وسكت عن سنة رحيله، وكأنما رأى المعدان للكتيب، ولهما كل الحق، أن الفنان الذي عاش إبداعه، وتماهت المسافة بينه وبين فنه، وبينه وبين جمهوره، هذا الفنان لاتنسحب إبداعاته إلى زاوية النسيان، وإذاكنا لانزعم أن أعماله ستبقى بذاتها، عبر الأزمنة، كما تركها، فإننا نطمئن إلى أنه كان صاحب رسالة، فيما ألّف، وصاحب أسلوب وحضور، فيما مثّل، وصاحب شخصية إنسانية دمثة، فيما كان بينه وبين زملائه في الفرقة، وبينه وبين الناس من علاقة، وأنه بهذا الجمال المضاعف يستحق وصفه "سفير الوداعة" ويؤكد ديمومة حضوره الفني والإنساني بما أصّل في مجتمعه من قيم الإخلاص والوعي وزرع القيم النبيلة التي حرص أجداده العرب على صيانتها، ونعلق على حياطتهاآمال البقاء والترقي في زمن ينكر علينا خصوصيّتنا تاريخاً وحاضراً، متوعداً مستقبلنا الذي لابد أن نعض عليه بالنواجذ كل في مجال تحققه.

وأعود إلى الكاتب والفنان، والإنسان الذي استحق من شهود حضوره أن يكون "سفير الوداعة" فهكذا كان في سلوكه، وفي جوهر نفسه، ونقاء ضميره، ولكن كتابته تقول - على ندرتها - أشياء أخرى، وقدراته في الأداء المسرحي تتجاوز الوداعة والتلقائية إلى حيوات أخرى أداها بأمانة الفنان القدير الذي أخلص لفنه إلى أقصى حدود الإخلاص. إني استعيد من بعيد - زماناً ومكاناً- كيف كان يبدو لي، كيف كنت أشعر به فناناً يؤدي دوراً، سيتسم عادة بأنه محدود المساحة، ولكنه غير محدود الإمكانات، تلك الإمكانات التي تتوقف -أحياناً - على الموقع في السياق الدرامي للنص، وغالباً ما تتفجر بقدرات القراءة المعمقة، التأويلية، لممثل الدور . أتذكر - على الإجمال - أنني لم أدخل مسرحية بقوة مغناطيسية، لم يكن - كما أراه - نجم شباك،

ومع هذا كنت حين أجد اسمه بين فريق التمثيل أشعر بقدر زائد من الاطمئنان لمستوى العرض، وليس المكتوب وحسب، ومصدر هذه الطمائنينة الثقة في اختياره، وضمان قبوله، فكأنه الذي اختار النص، ووضع علامته الإبداعية على العرض.

لقد وثقت له سجلات فرقة مسرح الخليج العربي هذه المشاركة في مضمار التأليف:

١ - مسرحية: بخور أم جاسم - أخرجها صقر الرشود، عرضت بتاريخ ١٩٦٩/١١/٣م وهي من فصل واحد، اجتمعت في ذات العرض مع نصين آخرين: نعجة في المحكمة، من إعداد سليمان الخليفي، وإخراج صالح حمدان - مهفة ولاّ كنديشن، تأليف عبد الرحمن الصالح وإخراج منصور المنصور.

ولكي يتضح مدى التطلع إلى التأليف ينبغي أن نعرف أن محمد السريع - الذي نال قسطاً محدوداً من التعليم المنظم (المدرسي) انضم إلى الفرقة (وقد سبقه إليها ابن عمه) عام ١٩٦٦م، كما أنه ظهر على المسرح لأول مرة في مسرحية" الله ياالدنيا" - ١٩٦٧/٢/١٠م وإذا كان هذا التقارب الزمني بين الانضمام إلى الفرقة، وأداء أول دور تمثيلي - والتقدم بأول نص مسرحي يحمل دلالة "صوفية" في عشق هذا الفن الجميل، فإن اختيار صقر الرشود لنصه، ليقوم بإخراجه، وهو المتمرس المجرب الذي استقرت سمعته في مجال الإخراج، لا شك يحمل دلالات أخرى في صالح هذه المحاولة المبكرة.

٢ - مسرحية: ياغافلين - أخرجها منصور المنصور، عرضت بتاريخ ١٩٧٤/٧/٢٨م، وقد تولى محمد السريع نفسه المساعدة في الإخراج.

٣ - مسرحية: مجنون سوسو - أخرجها صقر الرشود، عرضت بتاريخ ١٩٧٦/٢/٢٦م. وهي من فصل واحد، عرضت في حفل واحد، مع مسرحيتين قصيرتين من: تأليف مهدي الصايغ، وتحت المرزام من تأليف نواف أبو الهيجاء، وحمل هذا العرض الثلاثي عنواناً موحداً: الواوي.

٤ - مسرحية الأوانس: أخرجها منصور المنصور، وعرضت في ١٩٨٧/٩/٣٠م.

ويلاحظ أن المؤلف - محمد السريع- شارك بعمليات مسرحية أخرى في تلك العروض التي تولى كتابتها، فساعد في الإخراج، كما شارك في التمثيل، وكذلك فقد كانت له مشاركة محدودة في إعداد النصوص الأجنبية للعرض على الجمهور الكويتي (التكويت) فقد ترجم أحمد رضوان مسرحيتين قصيرتين عرضتا في حفل واحد، بعنوان: شاليه السعادة، وتب أم عصفور، ومن الواضح أن محمد السريع هو الذي أعد النصين للعرض الكويتي، وكان هذا في ٢١/٨/١٩٧٩م - ومن الطريف أن مخرجي المسرحيتين كانا يزاولان الإخراج المسرحي للمرة الأولى، وهما: عبد العزيز المنصور، ومبارك سويد.

هذه "مسيرة" التطلع إلى الكتابة المسرحية، وستكون لنا معها وقفة، لنرى إمكانات الكتابة بالفعل، أما إمكانات الكتابة بالقوة (في مقابل الفعل) فإنها تتجلى في أدائه التمثيلي الأطول تجربة، وتدل تجارب النقد الفني على صعوبة الفصل في العرض المسرحي بين ما هو من فعل النص، وما هو إضفاء من عمليات التشكيل والتمثيل، وبخاصة في العرض المتكامل المتناسق إذ يصعب أن نفصل بين عناصر القوة، على أن فنان المسرح - الممثل - سيظل صاحب إسهام حقيقي في إضفاء التوحد والدمج بحضوره الفاعل في تلقي النص وتطويعه للأداء . وهنا يحق لي أن أستعيد ذكرى"الالتفاته المؤثرة"، وإن لم تكن الأولى - إلى أسلوب الفنان محمد السريع في التمثيل، إذ كانت تعرض مسرحية "شياطين ليلة الجمعة" التي أسقطت - للمرة الأولى في الكويت - الحائط الرابع، وأخذت بصيغة المسرح الشامل، ونبذت عنصر " الحكاية" اكتفاءً بإطار خارجي يمثله الراوي - أو تبادل راويتين - مما ترتب عليه تراجع البطل المطلق، وإفساح المجال للوحات تمثل شرائح حياة وقطاعات مجتمع، وهكذا سطع نجم محمد السريع في اللوحة التي حملت رقم المادة القانونية (٢٠٦) - وهذه اللوحة قد ألغيت من التسجيل التلفزيوني الذي يذاع للمسرحية - وقد جعلت الدقائق المعدودات

التي ظهر فيها هذا الفنان، وتحدث وتحرك، وظهر فيها مدى تحكمه المذهل في طبقة الصوت وملامح الوجه وطريقة الإقبال على من يحادثه، أو تراجعه عنه، هذه الدقائق حفرت هذا المشهد في ذاكرة المشاهدين، ولعلّ مشهداً آخر لم يكتسب حيوية هذه الدرجة من الحضور والتقائية والقدرة – قدرة محمد السريع- على التلقي والتوجيه والتركيز للدلالات المتداخلة في هذا المشهد، وقد عرض له الدكتور نادر القنة – في مقالته الضافية عنه، وهي بعنوان:" الأنساق التمثيلية الجمالية عند محمد السريع"، وقد انتهى الباحث فيها إلى إشارات وخلاصات، وتنظيرات، ساعدت على إغناء الوعي بخصوصية التجربة، وتميز الأسلوب عند هذا الفنان الكبير. وإذ نقرأ دلالة مهمة في اتجاه محمد السريع للانضمام إلى مسرح الخليج العربي، بما يمثل من مستوى ثقافي ووعي اجتماعي ورسالة تنويرية، فإن دراسة الدكتور القنة تنبه إلى ارتباط هذا التوجه – عند الفرقة وعند محمد السريع على سواء – بما فجرت ثورة يوليو وجمال عبد الناصر من طموح النهضة والحدة في الوجدان العربي، كما قدم إحصاءً وتحليلاً كاشفاً عن فنه في التمثيل، وكيف أنه لم يكن يكرر أسلوبه، وأن استعادة ريبورتوراه التمثيلي المسرحي يؤدي إلى اكتشاف مساحة أفقية عريضة للتنويع، والتلوين، والتجريب ، وتجسيد أكثر من أربعين شخصية دراماتيكية، ليس بينها استنساخ أو استسلام للنمطية، أو الرضا بالمألوف المتشابه. ويضع الباحث مشهداً قصيراً جداً في مسرحية "ضاع الديك"، أداه محمد السريع حلولاً في شخصية "أبو فلاح – يضع المشهد تحت مجهر التحليل، وقد رأى بعض النقاد أن المشهد والشخصية كليهما مما يمكن الاستغناء عنه، ولكن التحليل الفني مستنداً إلى استيعاب محمد السريع للموقف وأسانيده النفسية، ورموزه الفكرية، وللشخصية في ذاتها، بمكوناتها الخاصة، أكد قدرته الفائقة على نفخ الروح في هذا المشهد، وإبراز عمق تواصله مع السياق والموضوع في جملة المسرحية، وهنا يربط البحث بين شخصية "أبو فلاح" وشخصية "فتاح" في مسرحية "ردوا السلام"، على مابين الشخصيتين من تناقض مطلق،

استطاعة قدرة محمد السريع في استبطان الشخصية وبصيرته في تحديد وظيفتها في الموضوع أن تؤديها دون قصور أو طغيان، ينتهي إلى بناء شخصية الممثل على حساب الشخصية الدرامية.

وفي مقالة الدكتور نديم معلا :" محمد السريع كاتباً مسرحياً " يعيد التنوع الفني إلى موضوع واحد: " العلاقات الزوجية"، وإذ يذكّر الباحث بأسلوب "مسرح الشوك"- في سورية أواخر الستينيات حيث الهجاء والسخرية مدخل لتناول أكثر القضايا الاجتماعية والسياسية الجدية، ينفي عن المسرح الكويتي (والخليجي) عامة، ومسرح محمد السريع من ثمّ أن تكون له هذه القدرة على الهجاء والسخرية. تقول عبارة الدكتور معلا: "من نافل القول إن المجتمع الكويتي لم يعرف العمق أو الحدة أوالشر في بنيته – والتي عرفتها وعايشتها المجتمعات العربية، غير النفطية، وربما ولهذا السبب لم يطرح السريع قضايا اجتماعية معقدة، تلامس القاع، وتكون محصلة لحراك اجتماعي يطاول مجالات متعددة الوجوه". وهذا التصور – بعيداً عن علاقته بالمدح أو الذم – لاينهض على معرفة عميقة بالبنية المؤسسة لمجتمعات الأقطار النفطية وموروثها القيمي والثقافي، ولايدخل في اعتباره جملة الخطاب المسرحي (التحديثي) من كافة جوانبه، وإن الخط المسرحي الذي تبناه مسرح الخليج العربي، وحده، يقدم الدليل على أن الهجاء والسخرية والتمرد والتحريض وفضح المخبأ وحتى الاعتراض على القانون: قانون الدولة المكتوب، وقانون الجماعة المهيمن بقوة العرف، قالت به مسرحيات صقر الرشود وعبد العزيز السريع وغيرهما، فإذا اخترنا مسرحية واحدة من مسرحيات محمد السريع، مثل : "مجنون سوسو" فإننا سنكتشف في أسرار تركيبها مايدل على العمق والحدة، وحتى الشر، وإن جاء "شراً ناعماً" في إطار انهيار عصبي وخرف شيخوخة، لحقا برب أسرة تمرد على موروثه بعد انتهاء عصر صلاحيته للتمرد. من التسطيح (الفكري) أن نقرأ "مجنون سوسو" من منظور "زواج العجوز من الصبيّة"،

فهذا موضوع مستهلك ويحق ماوصفه به - ظناً - الدكتور معلا. إن هذا السطح يتكشف عن جوانب أخرى فارزة في موضوع الحراك الاجتماعي الذي يشير إليه، وأول مانلاحظ أن (راشد = أبوخالد) رجل من عامة الناس، فهو ليس النموذج المختار أو المفضل لموضوع زواج الفتاة الشابة غير النفطية من الثري النفطي، ففي أول مناظر المسرحية نجد تفاصيل شقة سكنية صغيرة، وبعد قليل نعرف من الابن أن الوالد يعيش ضمن عمارة صغيرة يقيم بها سائقه!! إنه مجرد بقال أو ما أشبه، بما يعني أن محاولة"التوحّد" من خلال علاقة زواج بين ما يمكن أن نطلق عليه المجتمع النفطي، والمجتمع غير النفطي تأتي هذه المرة ليس من خلال مطامع الحكام أو طموحهم، وليس من خلال مصالح الأثرياء أو شرههم، إنها رغبات إنسانية طبيعية قابلة للنجاح وأن تكون مدخلاً للتوحد (العربي) المرغوب، وفي المسرحية مايدل على إمكان النجاح، ولكنها تصاب بالخذلان، وهنا يتكشف لنا السبب "العميق"، إنه سبب "تاريخي"، يستقر على قاعدة زمنية صنعها تباعد وعزلة وجهل أدى إلى عدم ثقة متبادل. إن محمد السريع لم يلجأ إلى مفارقات تنشأ من اختلاف اللهجات العربية، كان باستطاعته أن يسرّي عن جمهوره، وأن يعطي مؤشراً سهل الإدارك للاختلاف، ولكنه تجاوز السهولة، وتجاوز - وهو الأهم - أن تُعدّ الاختلافات اللهجية بمثابة فواصل مؤثرة. الاختلاف قائم في جوهر العلاقة، وحدود الثقة، ومطالب الشرف، ومفهوم القيمة، ومساحة القرابة ومالها من حقوق، وهنا يختلف الموروث البدوي عن الموروث الحضري بشكل واضح قد أدى إلى "انهيار المؤسسة" التي لم يرغب أحد طرفيها في انهيارها، كما لم تسع قوة خارجية إلى إحباطها، ومع هذا لم تستطع أن تتوطّد وتترسخ بما يجعلها قادرة على تجاوز قلق الحضارة/البداوة، الموروث، كما لم يكن أحد طرفي العلاقة قادراً على بسط رؤيته بشكل نهائي واستيعاب الآخر ولو بدرجة ما. إن التشكيل البنيوي واضح بقوة في علائق كل من الشقين المتوازيين، المتوازنين، المتعارضين في نفس الوقت:

فمن جانب الزوج:	**من جانب الزوجة:**
١ - الحرص على إبقاء زواجه سرًا	١ - الزواج معلن وموضع ترحيب
٢ - الشك في نوايا الأبناء وإبعادهم	٢ - الثقة في الأهل
٣ - وضوح تهالكه على طلب اللذة	٣ - وضوح الطمع في الثروة
٤ - تجنب الاقتراب من لهجة زوجته	٤ - محاولة الاقتراب من لهجة الزوج
٥ - أنه متقدم في السن	٥ - هي شابه، جميلة
٦ - علاقته بالعالم معدومة	٦ - تريد أن تكون على صلة بكل من حولها
٧ - ضعيف الثقة في نفسه وفيمن حوله	٧ - تثق بنفسها، وبمن حولها

لا يعني هذا التقسيم البنيوي أكثر من تعميق المواجهة الدرامية صانعة الصراع، فهو لايؤدي إلى حتمية الرمز الحضاري أو السياسي، والقراءة (الاجتماعية) ممكنة وأقرب إلى المشاهد العادي، من ثم يمكن الاحتفاظ بلعبة التناقض بين الشباب والشيخوخة، ومع هذا يتراءى من خلفها تباعد الطبائع المتجذرة بالموروث. في عبارة بريئة المظهر، يدل أبوخالد على معاناة الغيرة من نظرات الآخرين إلى زوجته مقارنة به، فيرفض اصطحابها إلى أي مكان غير هذه الشقة المغلقة؛ فيقول:

– طبعًا النار ماتحرق إلاّ رجل واطيها... إنتي تدرين فيني عاد؟ مغرورة بشبابك ماتدرين إنها سنة وإلا سنتين... وتصيرين كبيرة.

هذه عبارة بريئة المظهر، تلقائية المصدر، ولكنها تنتمي إلى تجربة نوعية وتاريخية تختلف كثيرًا عن النوعية وحتى التاريخية التي تنتمي إليها هذه الزوجة. فهذا منطق "الذكورة" القاهرة، في مقابل "الأنوثة" المقهورة، إنه الطرف الذي يعاني (يطأ النار) في حين يتجاهل معاناتها، يصف شبابها بالغرور، دون أن يقر بيأس

شيخوخته، ويرهبها بأثر الزمن (الآتي) عليها، وكأن الزمن الماضي والآتي لايجري عليه!! إنه من منطلق الذكورة التي لاتهرم توجه إليها إنذاراً خفياً، فبعد سنة والاً سنتين تصيرين كبيرة، بمعنى أنها ستكون في موقع زوجته الأخرى (العجوز أم أولاده) وفي هذا تهديد مغلف بأنه إن كانت كفته مرجوحة اليوم، فإنها غدا: الراجحة!! وهذا التصوّر الموروث ذكوري، شرقي، إسلامي، عربي، تتداخل فيه رواسب الزمن وقناعات النوع وقيم التراث حيث تحتبس الأنثى في البيت لإرضاء الذكر وإجابة مطالبه (ليس غير) فلا يعفيها - حتى هذا - من قهرها عن طريق أنثى جديدة.

سنظلم التشكيل الفني لهذه المسرحية القصيرة إذا سكتنا عن مشهد الختام، الممتد، وهو مشهد شديد المكر، شديد الهدوء، ينوّع في الإثارة، ويجري في إطار المحتمل، ويتجنب الميلودراما إذ يجعل من جنون الشيخوخة "نكتة"، وليس مأساة، ويتدرج بهدوء شديد، شفيف، يذكرنا - رغم تناقض المغزى واتفاق الختام - بالمشهد الختامي في "مسرحية الأشباح" لإبسن العظيم، إن الشيخ الذي دخل مرحلة الذهول يقول: "الله.. الشمس طلعت" فيعيد إلى الذاكرة العلاقة بين الطفولة والشيخوخة، فإذا غنى تلك العبارة التي تلوكها الإذاعات - حينها -: أكلك منين يابطة؟ فقد طرح التساؤل الذي طرحه إبسن العظيم - مرة أخرى - في "البطة البرية" فيقوي رمزية الفاجعة، وأننا لسنا على شفا انهيار زواج غير متكافئ، وإنما نعيش محنة افتراق لم نعمل جيداً في سبيل جمعه.

****

المحتوى

القسم الثاني
رفيقـــان في مهمة خاصـــة

القســم الثالث

الكتابة في زمن مختلف

****



تنفيذ مطابع الملك - الكويت
هاتف: 4717769-4717768